Charles Delvoye

arta bizantină

Editura Meridiane

Arta bizantină

Biblioteca de artă
Arte şi civilizaţii

Consultant ştiinţific:
CARMEN-LAURA DUMITRESCU

CHARLES DELVOYE,
L'Art byzantin,
© by B. Arthaud, Paris, 1967

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Charles Delvoye

arta bizantină

Vol. I

În românește de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI
Prefață de
VASILE DRĂGUȚ

EDITURA MERIDIANE
București, 1976

Pe copertă:

Împărăteasa Teodora și suita ei
(detaliu: o patriciană),
mozaic, către 547
Ravenna, San Vitale

Inițiativa Editurii Meridiane de a publica lucrarea profesorului Charles Delvoye, Arta Bizantină, *trebuie salutată ca un autentic act de cultură menit să participe la reafirmarea pe planul valorilor spirituale a uneia dintre cele mai strălucite și, deopotrivă, controversate epoci din istoria omenirii.*

Literatura de specialitate acumulată în legătură cu studiile privind cultura și arta bizantină este imensă. Cel care ar dori să aibă o imagine globală asupra cercetărilor de bizantinologie efectuate numai în secolul nostru ar putea fi lesne înspăimîntat de cantitatea uriașă de lucrări cu caracter monografic, articole, comunicări și dezbateri pe diferite teme, o adevărată nebuloasă de titluri în cuprinsul căreia descifrarea unor structuri de rezistență pare a fi deosebit de anevoioasă. Fără să ne propunem — ar fi dealtfel imposibil în limitele unei prefețe — să facem un inventar al controverselor privitoare la procesul de constituire, la aria teritorială și la problemele de stil ale artei bizantine, apare ca necesară evocarea acelor aspecte din istoria atît de agitată a imperiului constantinopolitan și a artei sale, care au generat numeroase interpretări contradictorii.

Ca succesor al Romei antice, prin voința împăratului Constantin, la anul 330 al erei noastre, Constantinopolul devenea capitala unui imperiu

polimorf, locul de întîlnire al unor străvechi tradiții culturale și artistice, a căror zestre spirituală și de mijloace de expresie prezentau o largă diversitate. Așezat pe malurile Bosforului, la hotarul dintre două continente — poziție unică dar profund semnificativă pentru o capitală de imperiu — Constantinopolul a fost, încă din primii săi ani de existență, creuzetul unor excepționale sinteze culturale dintre orientul antic și occidentul mediteranean. Deși beneficiar al unei religii de stat unitare, creștinismul, imperiul bizantin nu a putut face abstracție nici de tradițiile sincretiste ale Romei imperiale, nici de raționalismul îmbibat de senzualitate al culturii elenistice, nici de splendoarea fascinantă a monarhiilor orientale, construite de milenii pe suportul fanatismului religios. De la începuturile sale, Bizanțul a devenit un adevărat nod gordian de contradicții, nod niciodată dezlegat, nici retezat de sabia vreunui cutezător.

De-a lungul celor unsprezece secole de existență, hotarele imperiului bizantin au fost într-o necontenită mișcare. Larg desfășurată în vremea împăratului Iustinian (527—565) sau a lui Vasile al II-lea Bulgaroctonul (998—1024), stăpînirea imperiului bizantin a rîvnit nu o dată să redobîndească întreaga moștenire a Romei imperiale, din deșertul Mesopotamiei pînă în îndepărtata Iberie. Nu au lipsit însă nici acele dramatice momente cînd însăși existența capitalei s-a aflat sub semnul întrebării: perșii sasanizi, arabii, bulgarii, au ajuns în repetate rînduri sub zidurile Constantinopolului, pentru ca în anul 1204 slăvita cetate să cadă în mîinile armatelor celei de a patra cruciade. Din 1261, cînd Mihai al VIII-lea Paleologul își făcea intrarea triumfală în catedrala Sfintei Sofii, și pînă în 1453 cînd s-a prăbușit definitiv sub loviturile turcilor otomani, Constantinopolul a dus o existență precară de neliniște politică și de agitație religioasă, fără să piardă totuși fascinanta sa autoritate, rămînînd prin definiție capitala imperiului, a acelui imperiu ideal la a cărui moștenire rîvneau mai toate capetele încoronate ale timpului. Neîncetata deplasare

a frontierelor coroborată cu puternica forță de iradiere culturală și artistică explică în bună măsură de ce în directă conexiune cu arta metropolei se reclamă a fi cercetate numeroase opere și monumente răspîndite pe o arie largă în levantul mediteranean, în peninsula balcanică, în Italia sau în întinsele stepe ale Ucrainei și Rusiei.

E lesne de înțeles că în condițiile unui proces genetic atît de complex, în condițiile unei dispersări teritoriale atît de largi, în cadrul căreia se cer considerate tradițiile și impulsurile locale, arta bizantină nu a avut și nu putea să aibă o configurație omogenă, aptă unor stricte definiții de ordin stilistic. Pusă în slujba bazileului, servind cu fidelitate ierarhia politică și religioasă, arta bizantină a fost în permanență artă cu program. Comparabilă în mare măsură cu arta Egiptului antic, instrument al teocrației faraonilor, arta bizantină și-a elaborat un limbaj codificat, capabil să exprime ordinea terestră și autoritatea divină, făcînd sensibilă ideea de supunere, de valoare morală, de credință în perfecțiune. Dar întrucît ordinea terestră a imperiului a fost în repetate rînduri supusă seismelor, odată cu contestarea unor adevăruri considerate sacrosancte (numeroase mișcări eretice sau îndelunga perioadă iconoclastă sînt cele mai grăitoare dovezi în acest sens), arta bizantină prezintă ea însăși o evoluție marcată de discontinuități, încît subsumarea ei unei singure categorii stilistice ar fi condamnată dintru început erorilor.

Pe fondul unor atît de încîlcite probleme, cercetările privind arta bizantină au mai fost complicate și de existența prejudecăților unor cărturari occidentali, pentru care operele orientului ortodox erau «hieratice», «seci», «înțepenite», «lipsite de valoare». O gravă prejudecată, în substratul căreia se aflau turnate cîteva secole de dispute și de care nu erau străine mentalitățile catolice și ambițiile de supremație ale Vaticanului, a privit raportul genetic dintre Bizanț și moștenirea Romei imperiale. Numeroși au fost savanții pentru care explicarea fenomenului cultural și artistic

medieval din Europa a avut ca unic punct de plecare antica Romă considerată drept model ideal de organizare şi de forţă spirituală. Pentru Franz Xaver Kraus [1] *întreagă artă creştină din secolele IV—VIII era explicată în funcţie de o singură şi autoritară sursă: Roma. În mod similar, dar cu mai multe nuanţe, Alois Riegl* [2] *a încercat să demonstreze în ce măsură arta creştină timpurie, deci şi cea bizantină din primele secole de existenţă ale imperiului de Răsărit, s-a întemeiat pe moştenirea artei imperiale romane care înlocuise vechile arte din vastul spaţiu mediteranean. Acestor unilaterale interpretări ale originii artei bizantine le-a fost opusă, la începutul secolului nostru, o altă teorie tot atît de exclusivistă: în a sa lucrare devenită celebră «Orient oder Rom», istoricul de artă austriac Joseph Strzygowski* [3] *a inversat importanţa factorilor de influenţă, acordînd un rol prioritar orientului apropiat, respectiv Asiei mici, Persiei sasanide, Caucauzului, Siriei şi Egiptului. La rîndul său, I. V. Ainalov* [4] *a insistat mai ales asupra substratului elenistic, considerînd că arta bizantină a fost în primul rînd îndatorată tradiţiilor artistice constituite în Levant pe fondul mai vechii sinteze greco-orientale.*

Interesul crescînd pentru istoria şi cultura imperiului bizantin — această largă punte de legătură dintre antichitate şi lumea medievală europeană — s-a concretizat în secolul nostru prin numeroase lucrări purtînd girul unor personalităţi de recunoscută reputaţie ştiinţifică universală. Charles Diehl, Nicolae Iorga, Gabriel Millet, André Grabar, Louis Bréhier, O.M. Dalton, Steven Runciman, Viktor Lazarev, au marele merit de a fi pus în evidenţă importanţa Bizanţului ca vatră de cultură de generoasă fertilitate, rolul său în păstrarea şi transmiterea marilor valori ale antichităţii, forţa sa de creaţie şi de stimulare a culturii şi artei din întreaga Europă.

Eliminînd succesiv vechile teorii cu caracter exclusivist, cercetările recente au făcut demonstraţia că arta imperiului bizantin a ştiut să beneficieze de o triplă moştenire: romană, elenistică şi orien-

tală, incorporînd de-a lungul secolelor variate influențe care au contribuit la continua sa îmbogățire și diversificare atît în perspectivă teritorială cît și în perspectivă cronologică. Tradiția romană este lesne de recunoscut în concepția de largă respirație a ansamblurilor urbanistice, în rigoarea compozițională ca și în tehnica savantă dar economicoasă a construcțiilor care foloseau zidurile cu emplecton și placaj. Tradiției elenistice îi este proprie cultivarea studiilor privind cultura și arta greacă, de asemenea preferința pentru eleganță și rafinament, pentru canonul efeminat al figurii umane, pentru logică și echilibru. Orientul a participat la constituirea fondului genetic cu gustul său pentru fast și grandios, cu sensul ierarhiei, cu voluptatea culorii și a ornamentului.

Deosebit de importantă a fost, pe parcursul cercetărilor, precizarea tot mai clară a raportului dinamic care a existat între statul bizantin, în dubla sa ipostază: politică și teologală, și artă, care, indiferent de domeniile de referință — laic sau religios — a constituit un instrument apologetic al autorității imperiale, considerată a fi de esență divină. În fapt, datorită severei ierarhizări sociale, creația artistică din imperiul bizantin s-a dezvoltat pe mai multe niveluri riguros demarcate ca posibilități materiale, ca program spiritual și, firește, ca posibilități de expresie. Tocmai de aceea s-a putut vorbi despre un «dualism» al artei bizantine: pe de o parte arta de curte, destinată înaltei nobilimi și vîrfurilor clericale ale metropolei, pe de altă parte o artă a păturilor sociale inferioare, o artă a colectivităților monahale sărace. Cultivînd rafinamentul și somptuosul, arta de curte a căzut deseori în capcana convenționalului, în timp ce arta categoriilor populare s-a înnoit la combustia mișcărilor de masă care i-au transmis exaltarea pasiunilor și dramatismul expresiei.

Dar problema «dualismului» privește și una dintre cele mai dificile precizări cerute de studiul artei bizantine și anume natura relațiilor care au existat între Constantinopol și diversele centre artistice aflate în sfera sa de influență. Reținînd

adevărul că noțiunea de artă bizantină s-a constituit în legătură cu creația artistică a metropolei și a principalelor orașe ale imperiului, Salonicul în primul rînd, nu trebuie pierdută din vedere timpuria apariție a unor centre autonome, așa numitele «școli naționale», a căror originalitate și capacitate de finalizare au uneori o impresionantă prestanță. În această perspectivă, prin «artă bizantină» nu se mai înțelege doar producția unui anumit centru — în speță Constantinopolul — ci o categorie stilistică deosebit de complexă, aplicabilă artei din țările orientului ortodox. Așadar, nu pot fi omise realizările artistice din cnezatele ucrainiene și ruseștí, din țările Caucazului, din țările balcanice, din țările române, din Asia mică și din Siria, fiecare dintre centrele de artă din aceste țări ilustrîndu-se prin opere de o pregnantă autenticitate. În același timp nu pot fi neglijate, fără riscul unei eronate înțelegeri, puternicele ecouri ale artei bizantine în țările Europei occidentale, în Italia și Spania, dar și în Franța sau Germania și chiar în îndepărtata și nordica Scandinavie. Fenomenul artei bizantine are, prin urmare, o amplitudine continentală, configurația sa complicîndu-se neîncetat în funcție de coordonatele locale și de implacabilele mutații temporale.

Abreviat prezentate, acestea au fost principalele dificultăți care au stat în fața profesorului Charles Delvoye în momentul în care și-a propus să redacteze o nouă monografie a artei bizantine. Acreditat de o îndelungă activitate ca cercetător al artei bizantine[5], prof. Charles Delvoye pare să fi fost preocupat de realizarea unui manual cu valoare de instrument de lucru, accentuarea laturii documentare și a referințelor fundamentale fiind evidentă.

Numeroase sînt observațiile și sublinierile de o marcată importanță teoretică. Astfel, în capitolul introductiv, se arată că autoritatea imperială bizantină a fost inspirată de aceea a monarhiilor orientale și că, drept consecință, magistraților romani din antichitate le-au urmat funcționarii

bizantini, iar cetățenii liberi au fost reduși la treapta de subiecți expuși oricăror ingerințe din partea puterii de stat. Împrumutînd de la despoțiile orientale ideea de sacralitate a naturii puterii, bazileii bizantini au reunit într-un singur tot ceremonialul de curte cu cel religios și astfel ideea de ierarhie s-a impus, cu toate exigențele de rigoare, în diversele forme de manifestare ale artei, iar iconografia a dobîndit valoarea unui autentic manifest politic. În același timp, tocmai caracterul imperial prin definiție al artei constantinopolitane, cu a sa ordine ideală transferată iconografiei curente, o diferențiază structural de artele occidentale, fie că este vorba despre arta romanică sau despre arta gotică.

Observînd, alături de André Mirambel, că una dintre trăsăturile caracteristice ale artei și literaturii bizantine este «a gîndi după un model și a se elibera prin sentiment», Charles Devloye pune problema dinamismului spiritual implicat în opere care, numai aparent, sînt cópii lipsite de personalitate.

Deosebit de importantă în economia lucrării este analiza premiselor artei bizantine, descifrarea aportului artei paleocreștine în cristalizarea primelor sale experiențe. Originală este în acest sens clara subliniere a faptului că persecuțiile anticreștine din secolele I—III nu au fost nici atît de sistematice nici atît de pustiitoare pe cît le-a prezentat literatura mai veche. Dimpotrivă, perioadele de persecuție au fost relativ scurte, fiind posibilă construirea de biserici și amenajarea de cimitire, în cadrul cărora arta primilor creștini s-a putut dezvolta fără constrîngeri. Încă din primele sale secole de existență, arta creștină a preluat din orient «perspectiva morală», așadar dimensionarea personajelor reprezentate în funcție de importanța religioasă sau socială. În consens cu riguroasa ierarhizare a societății bizantine, «perspectiva morală» a fost, vreme de secole, o caracteristică majoră a artei constantinopolitane, determinînd o concepție com-

poziţională căreia îi erau subordonate atît forma cît şi culoarea.

Urmărită din aproape în aproape — pe epoci, pe genuri şi pe centre autonome — evoluţia artei bizantine este însoţită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele şi problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară şi trădează vocaţia didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sînt explicaţi termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împleteşte cu analiza lexicografică. Unele paranteze se dovedesc de o reală utilitate, ca de exemplu, prezentarea monografică a arhitecţilor anatolieni Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet, constructorii bisericii Sfînta Sofia din Constantinopol. Demonstrînd calitatea de ingineri-matematicieni a celor doi, Charles Delvoye demonstrează implicit elaborarea conştientă a programului edificiilor de cult din imperiul bizantin, faptul că la elaborarea acestui program rolul împăratului a fost hotărîtor. În esenţă, un lăcaş de cult trebuie să fie un microcosm, o reproducere a ierarhiei divine, cupola semnificînd cerul iar spaţiul interior fiind un echivalent al lumii vizibile. Pentru atingerea acestui scop arhitectura a colaborat îndeaproape cu decoraţia murală — mozaicul sau fresca — organizarea iconografică a acesteia fiind riguros codificată.

Cititorul acestei lucrări va afla multe şi utile date privind arhitectura, pictura, icoanele, miniaturile, artele somptuare, informaţiile şi comentariile privind lucrările de artă fiind epurate de şovăielile prelungite sau de încîlceala controverselor. Charles Delvoye a preferat să ofere un material cît mai solid organizat, potrivit unei scheme proprii care — dincolo de orice rezervă principială sau de amănunt — are meritul de a deschide o cale sigură pentru pătrunderea în marele univers al artei bizantine. Unele capitole au o valoare antologică prin claritatea şi rigoarea sintezei, ca, de exemplu, capitolul dedicat influenţei artei bizantine în Europa occidentală şi centrală. Faptele sînt, în general

cunoscute, dar Charles Delvoye le grupează de o manieră convingătoare astfel că ansamblul concluziilor se impune cu evidentă necesitate. Fundamentală este constatarea că, pentru Europa occidentală, Bizanțul a jucat rolul unui inițiator, al unui mentor, arta bizantină, sub diversele ei aspecte, fiind imitată de artiștii din țările apusului, cu precădere în epoca romanică. Calitatea de «europeană», în sensul larg și profund al cuvîntului, arta bizantină a păstrat-o pînă la sfîrșitul secolului al XII-lea, după care, odată cu decăderea imperiului, capacitatea sa de înnoire și aria de influență s-au redus progresiv. Deși în declin, arta bizantină n-a încetat să anticipeze unele experiențe ale artei occidentale și — așa cum se observă cu subtilă justețe — în mozaicurile și frescele bisericii Chora (Kariye Djami) din Constantinopol, executate în 1315—1320, se poate vorbi de o prefigurare a stilului gotic internațional acel style courtois *care a înflorit în țările Europei occidentale și centrale în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în primele două decenii ale secolului al XV-lea.*

Ultimul capitol al lucrării lui Charles Delvoye este intitulat «Byzance après Byzance» (Bizanț după Bizanț).

Cititorul român va recunoaște, neîndoielnic, titlul celebrei lucrări a lui Nicolae Iorga, publicată în 1935[6]*, și se va aștepta, în mod justificat, să găsească aici o evocare concludentă a artei medievale din țările române, al căror rol în păstrarea moștenirii bizantine a fost deosebit de important. Spre regretul nostru, prof. Charles Delvoye nu pare a fi îndeajuns de bine informat cu privire la dezvoltarea artei românești din secolele XIV—XVII, referirea sa cu privire la monumentele din spațiul carpato-danubian fiind prea sumară și nu întotdeauna exactă. Deși a adoptat formula «Byzance après Byzance» autorul nu face nici o trimitere la Nicolae Iorga — care a inventat-o și a introdus-o în circuitul științific — și nu delimitează, așa cum ar fi fost de dorit, acei factori care au favorizat perpetuarea vieții artistice de*

tradiție bizantină, după dramatica prăbușire a Constantinopolului, în 1453.

Este obligatoriu să consemnăm — fie și pe scurt — că, încă din secolul al XIV-lea, voievozii români începuseră să exercite un activ protectorat al muntelui Athos [7] *și că, după căderea imperiului bizantin, mai toate centrele de cultură tradițională din vechiul orient ortodox au beneficiat de sprijinul moral și material al țărilor române. Nu numai așezările monastice de la Athos, Meteora, Ierusalim, Sinai, etc. au putut astfel să supraviețuiască, dar, așa cum arată Nicolae Iorga, însăși ideea imperială bizantină a putut fi salvată* [8]*. Dar mai importante chiar decît activitatea de protectorat cultural au fost realizările artistice din țările române, realizări care au atins nu o dată valori foarte înalte.*

Pe fondul unor străvechi legături — la drept vorbind Bizanțul a avut o neîntreruptă prezență culturală la Dunăre — arta țărilor române s-a investit de timpuriu cu autoritatea originalității, caracteristică fiind o remarcabilă vocație pentru interpretare și sinteză. Dacă secolul al XIV-lea, cu ale sale monumentale realizări de arhitectură și pictură murală de la Curtea de Argeș și de la Cozia, pare a fi prea îndatorat confluențelor cu arta bizantino-balcanică, în secolele XV—XVI se poate vorbi despre o adevărată «explozie» a creației artistice românești, înfăptuirile de o certă personalitate autohtonă fiind numeroase.

Moldova lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare și Petru Rareș ne oferă imaginea unei autentice vetre de artă înfloritoare în toate domeniile, de la arhitectură și pictură murală, pînă la broderie și miniatură. Operînd cu impresionantă siguranță o sinteză unică la scară europeană între arhitectura bizantină și arhitectura gotică, constructorii moldoveni au înălțat monumente de o suverană frumusețe, uimitoare prin puritatea proporțiilor, prin logica distribuției, prin armonioasa lor înscriere în peisajul ambiant [9]*. La Pătrăuți, la Voroneț, la Războieni, la Neamț, la Dobrovăț, arhitectura moldovenească acuză o indubitabilă maturitate stilistică, noțiunea de «stil moldove-*

nesc » fiind azi unanim recunoscută. De o valoare comparabilă sînt şi ansamblurile de pictură murală de la Rădăuţi, Pătrăuţi, Voroneţ, Bălineşti, Botoşani, dovedind că, încă înainte de sfîrşitul secolului al XV-lea, Moldova dispunea de o adevărată şcoală de pictură. Deplina afirmare a acestei şcoli s-a produs în timpul lui Petru Rareş, cînd numeroase monumente au fost pictate şi pe faţade, picturile exterioare moldoveneşti fiind azi de mondială notorietate. Nu putem să nu notăm aici eronata consideraţie a lui Charles Delvoye, care crede că picturile exterioare s-ar explica prin aceea că bisericile moldoveneşti erau « prea strîmte şi întunecate », deci n-ar fi putut fi decorate la interior. În fapt, toate monumentele care fac obiectul discuţiei — Humor, Moldoviţa, Arbore, Voroneţ, etc. — posedă remarcabile picturi interioare, decorarea interioarelor avînd o foarte veche tradiţie. Pe de altă parte, trebuie reţinut că autorii acestor picturi nu erau greci, cum crede prof. Delvoye, ci români, ca Gavril de la Bălineşti, Toma de la Suceava sau Dragoş Coman, autorul picturilor de la Arbore. Despre acest din urmă artist, istoricul de artă Paul Philippot scria că este un « Pisanello bizantin », « poate cel mai mare pictor ortodox al secolului al XVI-lea » [10].

Vorbind despre artiştii din Moldova, nu-i vom uita nici pe cei din Ţara Românească, unde în secolul al XVI-lea se desfăşura o generoasă activitate culturală, capabilă să impresioneze pînă la elogii superlative pe mulţi dintre cărturarii epocii. În timpul domniilor lui Radu cel Mare şi Neagoe Basarab, Tîrgovişteа devenise o adevărată metropolă a artelor, ilustrată de maeştri de seamă, ca pictorul Dobromir, iar construcţiile ridicate la Dealu, la Curtea de Argeş, la Snagov, se impun atît prin noblеţea compoziţiilor cît şi prin rafinamentul mijloacelor decorative.

În continuare, cercetătorul care va stărui mai mult asupra creaţiei artistice din ţările române nu va putea face abstracţie nici de realizările strălucite ale epocii lui Matei Basarab, Şerban Cantacuzino, Constantin Brîncoveanu, nici de faptul că, tocmai

datorită continuității de efort a artiștilor noștri a fost posibilă păstrarea și transmiterea din generație în generație a unei valoroase moșteniri spirituale. În secolul al XVIII-lea, țările române au găzduit o adevărată renaștere cărturărească pe fondul tradiției bizantine — așa-zisa epocă fanariotă — ceea ce a deschis, în cele din urmă, calea către recuperarea, la nivelul întregii culturi europene, a marelui ev patronat mai bine de un mileniu de către orașul de pe Bosfor. Sînt adevăruri care, în mod firesc, se cer afirmate cu orice ocazie pentru că ele fac parte din fondul de aur al existenței noastre istorice.

În dialogul pe care specialiștii din țara noastră sînt îndatorați să-l angajeze cu bizantinologii de peste hotare, este necesar să se demonstreze, în spiritul unei înalte rigori științifice, că arta românească medievală nu este, așa cum unii mai înclină să creadă, un fenomen provincial și secundar al artei bizantine.

Situate la locul de întîlnire al marilor culturi europene, țările române au fost de-a lungul evului mediu vetre de artă cu autentică personalitate, în măsură să interpreteze în forme strict originale modelele propuse de orientul bizantin pe de o parte, de occidentul romanic, gotic sau baroc pe de altă parte. În secolele XIV—XV, atunci cînd se defineau opțiunile artistice din voievodatele Basarabilor și Mușatinilor, ca și din voievodatele și cnezatele românești din Transilvania, din Maramureș, din Banat sau din Crișana, Bizanțul se afla în amurgul existenței sale, capacitatea lui de iradiere fiind în mod dramatic diminuată. Este adevărat că, în cursul secolului al XIV-lea, ctitori și făuritori de artă din țările române au preluat unele metode de arhitectură sau de pictură din zona bizantino-balcanică dar le-au adaptat și le-au integrat, din capul locului, universului spiritual autohton, asigurîndu-le condiții de viguroasă dezvoltare pentru vreme de mai multe secole. Că ei nu erau sclavii modelelor bizantine rezultă cu claritate din faptul că, în procesul adaptării la orizontul artistic local, s-a recurs la sinteze

îndrăzneţe, de o puternică originalitate. Astfel, în Moldova, spaţiul arhitectural bizantin, reclamat de exigenţele cultului ortodox, a fost realizat cu mijloacele tehnice ale goticului transilvănean, în strînsă armonie cu tradiţiile româneşti autohtone de artă populară. Valoarea europeană a sintezei moldoveneşti în arhitectură a fost de multă vreme recunoscută de către specialiştii străini care au avut ocazia să studieze la faţa locului monumentele ridicate în epoca lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş, deosebit de entuziaste fiind aprecierile făcute de ilustrul istoric de artă spaniol Puig i Cadafalch [11]*. Josef Strzygowski* [12]*, Charles Diehl* [13]*, Henri Focillon* [14]*, André Grabar* [15]*, Paul Henri* [17]*, se numără printre savanţii străini de reputaţie mondială care au subliniat valoarea şi originalitatea artei vechi româneşti, fie că a fost vorba despre arhitectură, despre pictura murală sau despre broderie.*

După căderea Constantinopolului sub puterea otomană, arta veche românească a continuat să înflorească, diversificîndu-se neîncetat, dovadă că fiinţa ei nu a fost nicidecum condiţionată de existenţa Bizanţului. Dimpotrivă, după dispariţia imperiului bizantin, ţările române au exercitat o influenţă benignă asupra multor centre din orientul ortodox, determinînd noi fenomene şi forme artistice, exemplul cel mai concludent fiind oferit de realizările de la muntele Athos, în secolele XVI—XVII. Astfel « Bizanţ după Bizanţ » se impune cu prestigiu ca o realitate istorică şi cultural-artistică favorizată de existenţa generoaselor focare de cultură şi artă din ţările române.

Aşadar arta românească nu a fost, cîtuşi de puţin, un fapt periferic, nici un epigon al culturii şi artei bizantine. Ea este opera colectivă a unui popor care a ştiut să se opună grelelor vitregii cu care l-a confruntat istoria şi care nu a încetat nici o clipă să creeze întru frumos, făcînd să vibreze în asprimea zidurilor sau în modularea culorilor, permanenta sa aspiraţie către libertate. [17]

Dar dincolo de aceste observaţii, contribuţia 17 *prof. Charles Delvoye la cunoaşterea artei bizantine,*

privită în ansamblu, este deosebit de prețioasă, publicarea ei în limba română meritînd să fie salutată ca atare.

VASILE DRĂGUȚ

Note

1 Franz Xaver Kraus, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Berlin, 1900, p. 53.

2 Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901, p. 201—3

3 Joseph Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.

4 D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1951.

5 Charles Delvoye este profesor la Facultatea de filosofie și litere a Universității libere din Bruxelles unde predă cursurile de arheologie creștină și bizantină. Fondator al institutului de istorie a creștinismului, de pe lîngă Universitatea din Bruxelles, el conduce acest institut începînd din 1965. Prezent la numeroase campanii de cercetare în vechi centre de cultură bizantină (Thasos, Xantos), activitatea sa publicistică cuprinde însemnate contribuții originale: *Chronique archéologique*, în « Byzantion », XXXIV, 1964, p. 135—266; *Considérations sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodighitria de Mistra*, în « Actes du XIIe Congrès international de byzantinologie », III, Belgrad, 1964, p. 41—47; *Mistra*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XI, Ravenna, 1964, p. 115—132; *Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XII, Ravenna, 1965, p. 171—210; *L'archéologie byzantine au XIIe Congrès international des Etudes byzantines d'Oxford*, în « Byzantion », XXXVI, 1966, p. 283—303; *L'architecture byzantine au XIe siècle*, în « Proceed. XIIIth international Congres of Byzantines Studies », Oxford, 1967, p. 225—234; *Les caractéristiques de l'architecture paléobyzantine*, în « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XIV, Ravenna, 1967, p. 85—104; *La Grèce byzantine. La transmission de l'humanisme grec en Occident*, Paris, 1968, *Byzance et les chrétientés orientales*, Paris, 1969; *Monuments byzantins de Thasos et de Xantos*, Paris-Bruxelles 1971 etc.

6 Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance. Continuation de la vie byzantine*, București, 1935, Institutul de studii bizantine.

[7] În 1369, Vlaicu Vodă întărea mănăstirii Cutlumuz mai multe danii inaugurînd protectoratul exercitat de voievozii români asupra «republicii» monastice de la Athos. Despre lungul cortegiu de asemenea danii, a se vedea Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din sfîntul munte Athos*, Sibiu, 1941, de asemeni N. Iorga *op. cit.*, cap. VII «Ocrotirea de către Domnii români a bisericii și a civilizației bizantine».

[8] N. Iorga, *op. cit*, cap. VI, «Ideea imperială bizantină prin Domnii români».

[9] Puig i Cadafalch, *Les églises de Moldavie*, în «Académie Roumaine, Bulletin de la Section historique», București, XI, 1924.

[10] Paul Philippot, *Die Wandmalerei*, ed. Schroll, Viena, München, 1972, p. 69—72.

[11] Puig i Cadafalch, *art. cit.*

[12] Josef Strzygowski, *Kunstschätze in der Bukowina, Die Zeit*, Viena, august 1913

[13] Charles Diehl, *Revue des deux Mondes*, Paris, 1924, p. 844

[14] Henri Focillon, *L'art roumain*, în *L'Illustration*, Paris, 1929

[15] André Grabar, *Roumanie-églises peintes de Moldavie*, UNESCO, Paris, 1962

[16] Paul Henri, *Les églises de la Moldavie du nord, des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1930

[17] Pentru o mai bună cunoaștere a artei vechi românești și, implicit, a situării ei față de arta bizantină, există în prezent o bibliografie substanțială din cuprinsul căreia selectăm următoarele titluri:

N. Iorga, G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien, Paris, 1922;* G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1925; G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928; G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933; N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, I—IV, București, 1927—1936; I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1932; N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I—II, București, 1934—1936; Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, București, 1941; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, București, 1963—1965;

XXX, Istoria artelor plastice în România, I—II, București, 1968—1970; Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970; Corina Niculescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, București, 1975.

De asemenea pot fi consultate cu real folos revistele de specialitate *(Studii şi cercetări de istoria artei*, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, *Buletinul Monumentelor istorice* etc.) în care au fost publicate numeroase studii şi articole privind arta veche românească semnate de Ştefan Balş, Mihai Berza, Pavel Chihaia, Ioana Cristache, Vasile Drăguţ, Carmen Laura Dumitrescu, Florentina Dumitrescu, Alexandru Efremov, Eugenia Greceanu, Emil Lăzărescu, Cristian Moisescu, Maria Ana Musicescu, Corina Nicolescu, Cornelia Pillat, Radu Popa, Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Horia Teodoru, Sorin Ulea, Virgil Vătăşianu, Teodora Voinescu.

Cadrul cronologic Civilizaţia bizantină îşi datorează în mare parte trăsăturile fundamentale structurilor politice şi religioase ale Imperiului de la care îşi trage numele. Este deci legitim de a înscrie dezvoltarea artelor plastice, care au constituit cea mai izbutită şi cea mai atrăgătoare expresie a ei, între datele întemeierii şi prăbuşirii oraşului Constantinopol, capitala acestui Imperiu: noiembrie 324—29 mai 1453. Fără îndoială, anumiţi istorici au preferat uneori să situeze începutul Imperiului bizantin în 395, an în care Teodosie I, murind, a lăsat Imperiul roman împărţit între cei doi fii ai săi: Răsăritul lui Arcadius, Apusul lui Honorius. Dar, la drept vorbind, evenimentul — care odată cu trecerea timpului a căpătat în ochii noştri o mai mare însemnătate decît a avut-o în conştiinţa contemporanilor, obişnuiţi cu asemenea împărţeli — marchează mai puţin o cotitură decît hotărîrea luată de Constantin de a întemeia la ţărmul Propontidei *, pe locul unde se ridicase odinioară Byzantium, veche colonie a Megarei, o Nouă Romă, menită să slujească drept capitală provinciilor din răsăritul Imperiului. De asemenea, în ce priveşte sfîrşitul, s-a remarcat că Despotatul Moreei, cu capitala la Mistra, nu a căzut în mîinile

* Vechiul nume al Mării Marmara.

turcilor decît în 1460 şi că alt mic stat bizantin a rămas în picioare în jurul portului Trapezunt pînă în 1461. Totuşi acestea nu sînt decît nişte mărunte supravieţuiri fără semnificaţie profundă pe planul civilizaţiei. Este evident deopotrivă că o artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi că nu moare cu desăvîrşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit pînă la moartea lui Iustinian. Dar, dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci cînd se consideră perioada sa paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decît a prelungit trecutul. De asemenea, dacă tradiţia artei bizantine s-a menţinut pînă în miezul secolului al XVII-lea în rîndul populaţiilor creştine din Balcani supuse dominaţiei otomane, în Creta pe care turcii nu au luat-o de la veneţieni decît în 1669 şi în colonia greacă din Veneţia, trebuie să recunoaştem că aici nu mai găsim bogăţia de invenţie datorată sprijinului oferit de Imperiu şi că, în această epocă tîrzie, este preferabil să vorbim despre o artă postbizantină.

Cine sînt bizantinii?

O înţelegere exactă a artei bizantine presupune o bună cunoaştere a bizantinilor înşişi. Se manifestă prea mult tendinţa de a-i considera ca pe un nou popor apărut în istorie şi care, în drumul lui, ar fi prefăcut în ruine monumentele păgînismului. Cei pe care noi îi numim bizantini se socoteau supuşi ai Imperiului roman, care îşi ducea mai departe existenţa, în ciuda faptului că migraţiile îi amputaseră provinciile apusene, şi nu le-ar fi trecut prin gînd să folosească, aşa cum facem noi, expresia « Imperiul roman de răsărit ». Ei revendicau cu mîndrie numele glorios de « romani » şi cînd stăpînul lor dorea să îşi precizeze titlul, îl lua pe acela de

Împărat al Romanilor. Patria lor, pe care au numit-o pînă în secolul al XV-lea « Romania », a fost Romania pentru cruciaţi şi « Rum » pentru arabi şi turci, care îi pomeneau pe locuitorii ei sub numele de rumi. Pînă nu de mult noi înşine vorbeam, în franceză, despre greaca modernă denumind-o « limba romeică » şi despre grecii de azi denumindu-i « romeoţi ». Numele însuşi de bizantini nu era purtat decît de către cetăţenii Byzantium-ului antic, devenit Constantinopol, şi în aceasta se poate vedea un exemplu al voinţei lor de a menţine legătura cu trecutul. Pînă la sfîrşitul secolului al VI-lea, latina rămăsese limba curţii de la Constantinopol, a administraţiei, a justiţiei şi a armatei. Mauriciu (582—602) a fost primul împărat a cărui limbă maternă era greaca. Pînă la reformele lui Heraclius (610—641), instituţiile politice şi militare ale Imperiului bizantin au provenit din cele ale Imperiului roman şi terminologia lor, chiar şi atunci cînd era greacă, îşi trăgea originea din cuvinte latine. Nu este deci de mirare să găsim, în civilizaţia bizantină şi mai ales în arte, o trainică moştenire din epoca romană.

Caracterul autoritar al Imperiului bizantin

Totuşi acest imperiu nu era acela al lui Augustus, şi nici măcar acela al lui Septimiu-Sever (193—211). Din reformele pe care Diocleţian (284—337) le promulgase pentru a pune capăt gravei crize prin care trecuse Imperiul roman în secolul al III-lea din era noastră ieşise un stat autoritar, în care se abolise ceea ce mai rămăsese sub principat din liberalismul provenit din regimul cetăţilor. Societatea a fost ierarhizată şi economia supusă conducerii de stat. Magistraţilor romani le urmară funcţionarii bizantini. Copleşiţi de vrăjmăşia vremurilor în care trăiau şi simţind că nu mai puteau ţine în frîu evenimentele, locuitorii Imperiului îşi încredinţară soarta voinţei împăratului şi lui Dumnezeu. Din cetăţeni ce erau, deveniră supuşi. Stăpînii statului se folosiră de toate mijloacele pentru a întări credinţa în

caracterul sacru al puterii lor. Dealtfel aceasta era o veche idee inerentă monarhiilor din Răsărit, chiar şi celor din regatele elenistice, şi care pătrunsese la Roma încă din epoca lui Sylla, Cezar şi Antoniu, spre a se consolida odată cu trecerea veacurilor. Constantin şi urmaşii săi izbutiră chiar să realizeze sinteza între această religie imperială şi creştinismul triumfător. Împăratul era socotit ca fiind emanaţia vie a lui Dumnezeu, de la care îşi deţinea puterea şi al cărui reprezentant era în această lume. Tot ce îl privea era sacru. Împărăţia pământească era făcută după asemănarea « împărăţiei lui Dumnezeu », cu fastul său strălucitor, stricta sa ierarhie de titluri şi funcţii, cu ritualul său minuţios rînduit. Între ceremoniile curţii şi cele ale bisericii s-au produs împrumuturi reciproce.

Caracterul său creştin

Cea de-a doua trăsătură prin care Imperiul bizantin se deosebeşte de înaintaşul său roman este faptul că a devenit creştin. La sfîrşitul secolului al treilea, populaţia din provinciile răsăritene ale Imperiului roman trecuse în mare parte la creştinism. Încă de pe acum unul dintre cei mai înverşunaţi duşmani ai noii credinţe, Galeriu, fiul unei preotese păgîne şi instigator al persecuţiilor lui Diocleţian, fusese nevoit să recunoască eşecul acestei politici şi promulgase, în aprilie 311, la Serdica (actualul oraş Sofia), un edict de toleranţă, care le îngăduia creştinilor să practice cultul în chip liber. În 313, prin scrisori trimise guvernatorilor Bitiniei şi Palestinei, Liciniu întregi dispoziţiile liberale ale acestui edict şi înzestră comunităţile creştine cu deplină şi neştirbită personalitate juridică. A doua din aceste scrisori este numită în chip tradiţional, dar impropriu, Edictul de la Milano. Constantin, care, în general, a avut un simţ foarte ascuţit al forţelor ce prefigurau viitorul, a înţeles profitul pe care îl putea trage dacă şi-ar fi pus în slujba sa influenţa exercitată de ierarhia ecleziastică asupra credincioşilor. Fiind, din grijă pentru

liniștea publică, un partizan al coexistenței religiilor într-o toleranță reciprocă, și înclinînd spre sincretism, el a acordat clerului creștin privilegii fiscale și însemnate drepturi de jurisdicție, rămînînd în același timp *Pontifex Maximus* al păgînismului. El a creștinat moravurile, făcînd duminica zi de repaus legal și adaptînd anumite legi la învățăturile bisericii. Datorită acestor măsuri creștinismul, în loc să fie un ferment de dezagregare și de opoziție față de puterea imperială, a devenit unul dintre factorii care au consolidat-o. Un pas hotărîtor a fost făcut atunci cînd Teodosie I, printr-o serie de legi promulgate între 391 și 394 a proscris păgînismul, a poruncit să se închidă templele și sanctuarele și a făcut din biserica creștină ortodoxă singura religie a statului. De acum înainte romanitatea și creștinismul se identificară într-atît, încît, prin opoziție, termenii de eleni și elenism slujiră la a-i desemna pe grecii păgîni și civilizația lor, sau pe cei care se pretindeau ca atare și care erau suspecți de necredință în ochii celor intransigenți. La musulmani, numele de *rumi* se extinse asupra tuturor creștinilor. Alianța dintre puterea imperială și ierarhia ecleziastică, chiar dacă a cunoscut perioade de conflict violent și de criză ascuțită, constituie unul dintre elementele esențiale ale istoriei bizantine. Cu toate acestea, în sînul bisericii existau unele grupări care s-au dovedit aprig independente și care au pricinuit o mulțime de neajunsuri împăraților și patriarhilor: este vorba de cercurile monastice, recrutate în ansamblu din rîndurile poporului, avînd ca principiu lepădarea de lume, de exigențele și de compromisurile ei. Deoarece nu au izbutit să le supună legilor lor, împărații au căzut în cele din urmă la învoială cu aceste grupări.

Caracterul său greco-oriental

În sfîrșit, ca urmare a cuceririi de către popoarele zise barbare a Europei occidentale și Africii de nord, de la Mauritania pînă la Tripolitania, acest nou aspect al Imperiului

roman pe care noi îl calificăm drept bizantin se remarcă prin reducerea teritoriilor sale la provinciile răsăritene: nordul Balcanilor, Grecia, Anatolia, Siria, Palestina, Egiptul şi Cirenaica, pe care aveau să i le smulgă în decursul veacurilor slavii, arabii şi turcii. Trezite la forme superioare de civilizaţie înaintea Italiei, Galiei sau Spaniei, aceste teritorii fuseseră, în toate domeniile, cele mai active din Imperiul roman şi adesea le întrecuseră în strălucire pe cele din bazinul occidental al Mediteranei. Activitatea meşteşugărească, negoţul, artele plastice, viaţa intelectuală, întemeindu-se pe tradiţii seculare, continuaseră să înflorească acolo. Efesul, Antiohia, Alexandria au fost marile centre ale acestui Răsărit elenizat, pe care romanii l-au înglobat în Imperiul lor şi de care au fost fascinaţi. Odată cu criza din secolul al III-lea se adînci dezechilibrul dintre Apusul agricol, unde proprietarii funciari părăsiră oraşele spre a se retrage la ţară, şi Răsărit, unde menţinerea unei activităţi industriale şi comerciale aduse după sine persistenţa unei vieţi urbane. Ţăranii liberi de aici rezistară mai bine şi în faţa extinderii marilor domenii, dintre care cel al familiei Apion, în Egipt, rămîne unul din exemplele cele mai vestite. În Răsăritul elenizat se aflau forţele vii ale imperiului. Astfel, cînd la sfîrşitul secolului al III-lea Diocleţian întemeie sistemul tetrarhici, el se consacră administraţiei şi apărării acestui Răsărit. Îşi stabili capitala în Bitinia, la Nicomedia — actualul oraş Izmit — şi lăsă Apusul pe seama colegului său Augustul Maximian. Cînd, în septembrie 324, la capătul unor lungi şi apăsătoare războaie, prin care se ridicase împotriva rivalilor săi, Constantin puse stăpînire pe Bizanţ, el înţelese însemnătatea pe care o avea acest oraş, centru de gravitaţie al Răsăritului robust şi prosper, aşezat la încrucişarea drumurilor pe apă şi pe uscat care legau Mediterana de Marea Neagră, Asia de Europa. De aici se puteau conduce şi operaţiile militare către nord, pe Dunăre, împotriva barbarilor, şi către est, pe Eufrat, împotriva perşilor sasanizi. Constantin

a fost probabil atras și de frumusețea naturală a locului împrejmuit de dealuri domoale, învăluite și străpunse de mare și bucurîndu-se de o climă mai puțin vlăguitoare decît cea din Alexandria sau Antiohia. În acest timp, ca un simbol al decadenței în care intrase Apusul, Roma, rămînînd capitală doar cu numele, încetase să mai fie reședința obișnuită a împăraților. Aceștia, pentru a duce mai de aproape lupta împotriva barbarilor, preferară să se stabilească mai întîi la Trier, apoi, ca urmare a înaintării adversarilor lor, la Milano și, în sfîrșit, la Ravenna. Fără îndoială că Balcanii, ca și Grecia și Asia Mică, au avut de suferit de pe urma incursiunilor efectuate de popoarele aflate pe atunci în migrație: herulii începînd din jurul anului 260, vizigoții, ostrogoții și hunii. Dar aceste hoarde de năvălitori nu izbutiră niciodată să se statornicească aici. Chiar și cea mai gravă amenințare, aceea a goților, stabiliți în Panonia, în Moesia, în Frigia și încorporați în milițiile imperiale, sfîrși prin a fi înlăturată atunci cînd Zenon (474—491) le îngădui să invadeze Italia. Simțindu-se totdeauna primejduite în Răsărit, aceste populații preferară într-adevăr să se îndrepte spre Apus, care era mai vulnerabil și, în cursul secolului al V-lea, îl supuseră dominației lor: ostrogoții în Italia, francii într-o bună parte din Galia, vizigoții în restul Galiei și în Spania, vandalii în Africa. Din Imperiul roman nu mai rămăsese efectiv decît partea răsăriteană. Dar în mintea oamenilor din acea vreme, care nu aveau o noțiune la fel de precisă ca și cei de azi despre frontiere, stăruia credința într-un *Imperium Romanum* cu caracter universal. Unele căpetenii barbare, ca Odoacru și Teodoric, pretindeau a fi delegații în Italia ai împăratului roman ce domnea la Constantinopol, și purtau titluri aulice. Clovis a primit și el titlul de consul. Cînd, de sărbătorile Crăciunului din anul 800, Carol cel Mare a fost încoronat împărat în bazilica Sfîntul Petru de la Roma de către papa Leon al III-lea, el a fost privit ca un uzurpator. Printr-o mulțime de trăsături ale sale civilizația bizantină reprezintă

o supraviețuire a antichității greco-romane sub noi aspecte, care i-au dat un caracter specific, dar fără acea ruptură care, în Europa occidentală, a rezultat din invaziile popoarelor germanice.

Caracterele fundamentale ale artei bizantine Arta bizantină a purtat pecetea imperiului autocratic, creștin și greco-oriental în sînul căruia a înflorit. Funcția sa esențială a fost aceea de a exalta măreția supranaturală a împăratului și a bisericii, de a crea cadrul somptuos în care se desfășurau liturghiile * lor, de a ilustra prin imagini natura divină a misiunii lor, de a furniza obiectele necesare celebrării ritualului. Nu este o artă a rațiunii și a realității, ci a transcendenței și a fastului, o artă care trebuie să uluiască și să insufle respect supușilor, credincioșilor și popoarelor învecinate. Acest caracter imperial este una dintre trăsăturile care o deosebesc cel mai net de celelalte arte creștine, cum ar fi cea romanică și cea gotică. Arta bizantină mai avea și misiunea de a contribui la divertismentul împăratului, al membrilor aristocrației și al demnitarilor bisericii. Alături de o artă religioasă, care a predominat în chip ferm, a înflorit o artă profană, prea multă vreme neglijată de către istorici. În ea se observă același gust pentru lux și materialele frumoase, ca și fidelitatea față de temele moștenite de la păgînism, de care cercurile cultivate din Bizanț nu s-au putut detașa niciodată. Călugării, în lepădarea lor pătimașă de lumea profană și de valorile ei, au favorizat, în schimb, tot ceea ce constituia expresia unei asprimi înverșunate.

Arta bizantină, avînd drept scop să redea sensibil esențele unei lumi supranaturale, definite printr-o strictă ortodoxie, și trebuind să răspundă exigențelor bine precizate ale clientelei, cei care o

* Semnificația etimologică a cuvîntului liturghie, de la *leitos* = public, și *ergon* = serviciu, operă; deci, *serviciu public*. (Aici, și în continuare, notele aparțin ediției românești.)

practicau erau departe de a se bucura de libertatea pe care o reclamă artiştii de azi. În societatea în care trăiau, ei nu puteau nici măcar să întrevadă această posibilitate. Subiectele le erau propuse adesea pînă în cele mai mici amănunte; erau nevoiţi să se călăuzească după modele. Dar, înăuntrul acestor cadre, intensitatea sentimentului i-a condus la uimitoare născociri, ţîşnite din străfundurile neliniştii lor. Ei căpătară harul care, după expresia teologului Leontios, « ne-a făcut să pătrundem adevărurile pe care mintea nu le poate atinge ». Cu izbînzi variabile în ceea ce priveşte factura, percepem aproape totdeauna o mare forţă de convingere. Sub forme schimbătoare după tendinţele dominante ale diferitelor epoci sînt exprimate sensibilităţi estetice felurite. Unele opere vor avea o armonie şi un echilibru clasic, altele o vehemenţă patetică. Aici va predomina simţul unui colorit mîngîietor, dincolo gustul pentru linia elegantă. Artei Bizanţului i se poate aplica ceea ce profesorul Mirambel a spus despre literatura acestuia: « A gîndi după un model, a se elibera prin sentiment ».

Căci, să nu ne lăsăm înşelaţi, lumea Bizanţului este mai ales o lume a sentimentului şi a pasiunii. Pasiune care a ridicat populaţia capitalei sau a oraşelor din provincie împotriva împăratului, de pildă cu prilejul exilării patriarhului Ioan Hrisostom, sau, altă dată, cu prilejul jocurilor din Hipodrom, în 532, sub Iustinian; pasiune care a împins la răscoală masele populare din Egipt şi din Siria cu prilejul disputelor asupra celor două naturi ale lui Hristos: umană şi divină; pasiune care i-a împins pe călugării ce luau parte la Conciliul din Efes, în 449, să se dedea la violenţe asupra persoanei ierarhilor; pasiune care a însufleţit lupta adoratorilor icoanelor împotriva împăraţilor iconoclaşti; pasiune care, în clipa cînd pericolul turc a devenit iminent, i-a făcut pe greci să se răzvrătească împotriva Unirii Bisericilor prin care împăraţii înţelegeau să cumpere ajutorul Apusului. Violenţa vestitelor certuri bizantine, pe care noi, astăzi, le socotim inconsis-

tente, întrucît nu cunoaștem profunda lor semnificație psihologică, este una dintre cele mai bune mărturii despre această pasiune. Aceeași fervoare străbate și dă tensiune artei bizantine.

Falsa problemă: « Roma sau Orientul? »

Această artă este de asemenea arta unui imperiu greco-oriental, cel puțin pînă la cuceririle arabe. Ceea ce am spus mai sus despre contextul istoric în care ea s-a înrădăcinat ne va permite să privim ca pe o falsă problemă faimoasa întrebare « Roma sau Orientul? » pusă în legătură cu ea, la începutul secolului, de către istoricul de artă austriac Strzygowski, care a modificat-o mai tîrziu în « Elenism sau Orient? » Opoziția constatată atunci între o Europă apuseană puternic industrializată și în plină înflorire, și un Răsărit agricol și staționar s-a prefăcut în chip inconștient, în mintea istoricilor civilizației, într-o rivalitate veșnică între două categorii aproape metafizice: pe de o parte, un Apus de tradiție greco-romană, pozitiv și rațional, îndreptat spre realism, avînd cultul libertății și chemat să făurească noi etape de progres; pe de altă parte, un Răsărit supus forțelor obscure, visător și mistic, sortit deformațiilor decorative, înclinat spre despotism și osîndit să rămînă neschimbat. A vrea să studiezi în funcție de această antiteză Grecia clasică și Persia ahemenidă, sau Roma și Bizanțul, înseamnă a tăgădui complexitatea realităților istorice. Este greșit să se opună arta bizantină artei din Grecia clasică, de parcă în intervalul dintre ele n-ar fi existat nimic. La fel de greșit este să se subestimeze eterogeneitatea artei romane, adică a celei din epoca imperială romană. Dacă romanii au latinizat, fără să le asimileze pe deplin, provinciile apusene ale Imperiului, care li se păruseră a fi atins un grad de civilizație inferior față de al lor, în schimb ei au lăsat să se dezvolte liber viața intelectuală și artistică în țările a căror superioritate o recunoșteau: Grecia, Anatolia și Orientul egiptean și sirian, ale cărui orașe mari fuseseră

elenizate de către suveranii care i-au urmat lui Alexandru. Egiptul, căruia nu i-au acordat niciodată aceleaşi drepturi ca şi celorlalte provincii şi care se arătă mai particularist, a dat dovadă de mai puţină vitalitate creatoare decît Siria şi Anatolia, situate la capătul căilor comerţului de lux venind din Asia. În genere, s-a observat, în ceea ce priveşte sculptura, în provinciile apusene, o predilecţie pentru realism şi scenele istorice, iar în provinciile răsăritene, o supravieţuire a idealismului elenic. Primele provincii au preferat arhitectura de cărămidă, celelalte arhitectura de piatră, cu folosirea blocajului * în vestul şi nord-vestul Anatoliei. Numeroşi artişti din provinciile răsăritene au lucrat în Apus pentru împăraţi sau alţi clienţi bogaţi: sculptori greci sau orientali elenizaţi stabiliţi la Roma; sculptori din Pergam folosiţi la decorarea Altarului Păcii *(Ara Pacis)*; arhitectul Apollodor din Damasc la Forul lui Traian; atenieni, oameni din Proconez şi sirieni la Leptis Magna sub Septimiu-Sever; sirieni la palatul lui Diocleţian din Split. În plus, la Roma, în Italia şi în provinciile de Apus, ca şi în cele de Răsărit, au existat curente de artă populară, care au abandonat calităţile de iluzionism, de simţ plastic şi de eleganţă ale tradiţiei elenice, în profitul expresiei, al stilizării şi al detaliului verist. În diversitatea manifestărilor regionale, aceasta a fost o artă simplificatoare, uzînd bucuros de convenţii şi adesea schematică. A fost practicată în Egipt şi în Siria, mai ales în ţinuturile dinspre interior, de către populaţii fără îndoială mai puţin impermeabile la elenism decît s-a spus adeseori, dar în care acesta nu pătrunsese adînc. Ea se regăseşte de asemenea, cu unele caractere proprii, în teritoriile dominate de parţi sau influenţate de către ei: la Palmyra, la Dura-Europos, în Commagena, în Mesopotamia şi pe versantul apusean al podişului iranian. Departe de a se fi rupt de arta romană sub presiunea Orientului,

---

* Zidărie cu mortar.

arta bizantină își trage obîrșia din tot acest bogat trecut, prin mutații succesive, menite să răspundă cerințelor noi ale Imperiului autoritar și creștin.

Măreția și puterea de fascinație a Bizanțului

În sfîrșit, arta bizantină nu trebuie privită ca o floare minunată și gingașă care și-ar fi deschis petalele pe un fond de putreziciune. Istoria Bizanțului nu este aceea a unei lungi și iremediabile decăderi. Ea nu este făcută numai dintr-o sumă de dezmățuri, de atrocități și de cedări în fața dușmanilor. Defectele împăraților săi au fost acelea ale înaintașilor lor romani. Timp de multe veacuri Imperiul bizantin a fost singurul stat organizat din bazinul mediteranean. Într-o Europă care nu mai bătea monedă de aur, banul de aur bizantin — *bezantul* — rămăsese atît de ferm, încît a fost cel mai folosit pe piețele internaționale pînă la devalorizările pe care i le-au adus Nichifor Botaniatul (1078—1081) și Alexis I Comnenul (1081—1118). Europa întreagă și Orientul Apropiat asiatic au fost fascinate de Bizanț ca de cel mai desăvîrșit loc de pe lume. Măreția ceremoniilor aulice, splendoarea slujbelor religioase, minunățiile din palatele și din bisericile sale, strălucirea întrecerilor din Hipodrom, luxul stofelor și al giuvaerurilor sale, puterea nețărmurită a împăraților săi i-au lăsat visători pe conducătorii de cămile din Arabia, pe călărețiii turci, pe negustătorii și pe principii slavi, pe seniorii din Germania și din Franța, pe vikingii porniți din Scandinavia și pe întreprinzătorii venețieni. După modelul Bizanțului a conceput Mahomed o parte din paradisul pe care îl făgăduia credincioșilor săi. În ochii creștinilor se mai adăuga și aureola de sfințenie conferită orașului de existența unor numeroase relicve, dintre cele mai prețioase. Constantinopolul a fost marele oraș rîvnit, cu bogății fabuloase, a căror posesiune avea să asigure stăpînirea asupra lumii întregi. Imperiul a avut de luptat aproape necurmat împotriva națiunilor mai tinere și mai sărace, care năzuiau să pună

mîna pe bogăţiile sale. Efortul era supraomenesc şi nu i se poate reproşa că a fost doborît sub povara lui. Timp de peste o mie de ani Bizanţul a salvat o bună parte din moştenirea greco-romană, pe care a transmis-o pe de o parte popoarelor slave şi arabilor, iar pe de alta Europei occidentale.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE: ARTA CREŞTINĂ ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ÎNAINTE DE CONSTANTIN

Importanţa reală a persecuţiilor

În cursul secolului al IV-lea, cînd arta creştină se transformă într-o artă imperială, ea avea în urmă o bună sută de ani de existenţă. Într-adevăr, nu trebuie să credem că creştinii au fost persecutaţi de imperiul păgîn în chip sistematic şi continuu şi că vreme de peste trei veacuri au trăit în groază, fiind nevoiţi să caute refugiu în catacombe pentru a celebra acolo, în taină, ceremoniile cultului lor. După înseşi mărturiile lui Lactanţiu şi Eusebiu, persecuţiile, inspirate din raţiuni de ordin politic, mai mult decît religios, nu au fost, pînă la Diocleţian, nici constante, nici generale. În timpul lui Marc-Aureliu, măsurile aspre, luate cel mai adesea sub presiunea opiniei publice locale, se limitară la cîteva oraşe: Pergam, Smirna, Lyon (Lugdunum). Dar la Roma o nişă-ediculă comemorativă a putut să fie construită pe locul presupus a fi mormîntul sfîntului Petru. În secolul al III-lea libertatea cultului nu a fost suspendată decît vreme de şase luni sub Maximin (în 225), douăsprezece luni sub Decius (în 250) şi patruzeci şi două de luni sub Valerian (între 257 şi 260). Încă din anul 260, fiul lui Valerian, Gallienus, a emis un edict de toleranţă care dădea comunităţilor creştine dreptul de proprietate asupra bisericilor şi cimitirelor lor. Elitele intelectuale şi chiar cercurile de la

curte fuseseră cîştigate la creştinism. Împăratul Alexandru-Sever (222—235), practicînd la fel ca mulţi dintre contemporanii săi sincretismul credinţelor, cinstea laolaltă în lariariul său particular pe « sfîntul » păgîn Apollonius din Tyana, pe Orfeu, pe Avraam şi pe Iisus. Soţia lui Diocleţian, Prisca, şi fiica sa, Valeria, se pare că au fost creştine. După mărturia lui Eusebiu, împăraţii nu se temeau să încredinţeze cîrmuirea provinciilor unor creştini, pe care îi scuteau de obligaţia de a aduce sacrificii. « Cum se pot descrie, spune tot Eusebiu, aceste mulţimi imense, adunate pentru cultul divin, puhoaiele de credincioşi care se revărsau în fiecare oraş şi impunătoarea îmbulzeală a oamenilor care năpădeau casele de rugăciuni? » *(Istoria ecleziastică*, VIII; I, 5).

Prima artă creştină a putut deci să se dezvolte liber dar nu şi independent de arta antică, a cărei manifestare este în egală măsură cu arta păgînă. Mărturiile cele mai însemnate pe care ni le-a lăsat apar la sfîrşitul secolului al II-lea sau la începutul secolului al III-lea. Ele ţin de o artă cu caracter privat, adesea chiar cu aspect popular, fără acea solemnitate care marca manifestările artei oficiale.

Arhitectura: bisericile

Creştinii aveau nevoie de locuri de întrunire pentru a celebra ritualurile religiei lor. Potrivit tradiţiei apostolice ei şi-au ţinut la început adunările în case particulare. Apoi, cînd numărul credincioşilor a crescut, comunităţile au cumpărat sau au pus să se construiască edificii special menite să slujească drept biserici. Cercetătorii de la Universitatea din Yale, care au făcut săpături la Dura-Europos, au găsit pe malul drept al Eufratului una din aceste case. Zidită la începutul secolului al III-lea pentru a fi o casă particulară, a fost transformată după puţină vreme în biserică (în 232—233 dacă judecăm după un sgraffito). Ea nu se deosebeşte de vecinele sale nici prin aspectul exterior, nici prin dispoziţia generală a planului, care este dreptunghiular, cu încăperile aşezate în jurul unei

curți centrale. În partea de sud a acestei curți două încăperi au fost prefăcute într-una singură, cu prilejul transformării, prin dărîmarea unui perete despărțitor, astfel încît să slujească drept sală de adunare pentru celebrarea liturghiei euharistice. Oamenii nu s-au sfiit să păstreze în partea de sus a pereților un decor pictat, pe deplin păgîn, cu măști de satiri, fluiere, cupe, delfini și cochilii. Din unghiul de nord-vest al curții centrale se intra în baptisteriu, unde bazinul lipit de peretele dinspre apus avea deasupra un *ciborium*, un fel de baldachin, a cărui boltă în leagăn era zugrăvită în albastru și presărată cu stele albe. Prezența acestui baldachin, care nu putea decît să stînjenească gesturile catehumenilor și ale episcopului, se justifică printr-o intenție simbolică: în ochii neofitului trebuia să reprezinte bolta cerească și să sublinieze caracterul sacru al bazinului baptismal. În afară de aceasta, pereții sălii erau decorați cu fresce, despre care vom vorbi mai departe și care aveau rostul de a-i familiariza pe noii inițiați cu principalele puncte ale doctrinei.

După părerea lui Eusebiu (*Ist. eclez.*, VIII; I, 5), din pricina sporirii numărului de credincioși în anii care precedară persecuțiile lui Dioclețian, vechile lăcașuri de rugăciune nu au mai fost destul de încăpătoare și s-a simțit nevoia construirii unor biserici mai spațioase. Știm din alte texte că de la un capăt la altul al Imperiului au fost zidite biserici, în Galia, în Spania, în Africa, în Tracia, în Asia Mică, în Siria și la Roma. Poate că unele dintre aceste biserici fuseseră ridicate după un plan bazilical cu absidă, pe care arhitecții romani îl foloseau în chip firesc atunci cînd aveau de construit săli de adunare, fie pentru audiențele date de împărat sau de înalții dregători, fie pentru procese, pertractări comerciale, sau ceremoniile unor confrerii religioase. Unele texte oficiale latine din Africa de nord, datînd din anii 305 și următorii, menționează în diferite orașe existența unor *basilicae* creștine, care ar fi fost distruse în timpul persecuțiilor lui Diocle-

țian. Fără îndoială că termenul de *basilica* a fost aplicat în cele din urmă oricărei biserici, indiferent de planul ei, dar putem să ne îndoim că o atare extindere a sensului s-a produs încă de pe atunci. Cum însă Africa de nord nu a cunoscut ulterior alt plan pentru biserici în afară de cel bazilical, ne este îngăduit să credem că acele *basilicae* din texte aparțineau tipului pe care cuvîntul îl evocă pentru noi.

Catacombele Numele de « catacombe » aparține la origine unei depresiuni situate de-a lungul Viei Appia, la ieșirea din Roma, *ad Catacumbas* — simplă transcriere a unei expresii grecești — însemnînd « în fundul adînciturii ». Aici a fost amenajat un cimitir creștin, care astăzi este cunoscut sub numele de Catacombele Sfîntului Calist, sau Calixt, după primul său administrator. Cuvîntul « catacombe » a fost mai apoi aplicat cimitirelor asemănătoare făcute în galerii mărginite de firide. Creștinii au împrumutat de la evrei acest obicei care, fiindu-ne cunoscut la Roma, la Neapole și în Sicilia, a fost de asemenea practicat de anumite comunități creștine din Orient. Asemenea cimitire au fost descoperite în insula Milos, la Chalkis și la Alexandria. În afara granițelor Imperiului roman au fost găsite cimitire de acest fel, care datează de la începutul sau de pe la mijlocul secolului al III-lea, în insula Kharg, situată în fața orașului Bandar Bushir, în dreptul țărmului răsăritean al Golfului Persic. Nicăieri ele nu au fost suficient de amănunțit explorate.

Picturile descoperite în aceste locuri sînt departe de a avea însemnătatea acelora care, începînd de la sfîrșitul secolului al II-lea, împodobesc catacombele din Roma.

În insula Milos se pare că majoritatea mormintelor boltite în *arcosoliu* erau împodobite cu picturi, dar zugrăveala a căzut aproape pretutindeni, uneori ca urmare a săpăturilor clandestine. Savantul german Ludwig Ross a mai văzut încă în 1844 flori și ramuri pe care ședea aninată cîte

o pasăre, potrivit inspirației idilice întîlnite de asemenea în catacombele de la Roma. Săpăturile făcute de dl. Sotiriou, în 1927, au scos la iveală un pește pictat în verde, emblemă binecunoscută a lui Hristos, întemeiată pe acrostihul *Iisus Christos Theu Yios Soter* (= Iisus Hristos Mîntuitorul, fiul lui Dumnezeu), *ichthys* însemnînd pește în limba greacă. În subiecte de acest gen nu trebuie să vedem criptograme destinate să înșele poliția imperială asupra religiei defuncților și a urmașilor lor, ci rezultatul unui mod de a gîndi simbolic, ale cărui numeroase manifestări se întîlnesc în arta funerară a păginilor.

La Karmuz, la sud-est de Alexandria, friza pictată care reprezintă succesiv, de la stînga la dreapta, Nunta din Cana, Înmulțirea pîinilor și peștilor și Săturarea mulțimilor în pustiu, în așa fel încît să evoce taina cuminecăturii, nu datează fără îndoială decît din secolul IV sau V, dar ea ne interesează aici pentru că, după toate probabilitățile, derivă din ilustrațiile unui sul ornat cu miniaturi la Alexandria, înaintea epocii lui Constantin, și pentru că reprezintă o supraviețuire. Ea se deosebește de frescele din catacombele romane prin mai marea libertate de execuție și printr-un sentiment al vieții pastorale caracteristic artei elenistice din Alexandria.

Atît cît putem întrevedea în stadiul actual al informațiilor de care dispunem, pictura din catacombele Orientului mediteranean purcede, cu variante de stil locale, din același spirit ca și aceea de la Roma. Ea se trage din aceleași curente de artă populară și ilustrează, cu aceeași prospețime ușor naivă, credințele senine ale unor oameni care nu erau nici hăituiți, nici revoltați, dar care și-au găsit alinarea sufletului sperînd în realizarea făgăduințelor escatologice.*

* Escatologic = privitor la « viața de dincolo, de după moarte ».

Pictura murală

Creştinismul care se năştea îşi datora originilor sale iudaice şi împotrivirii sale la păgînism, neîncrederea faţă de imagini, şi chiar ostilitatea, exprimate în textele unor ierarhi din secolul al II-lea, cum ar fi Clement din Alexandria, Irineu din Lugdunum sau Iustin din Neapolis. Însă supremaţia artelor figurative era prea mare în civilizaţia greco-romană pentru ca creştinii să i se poată sustrage. Chiar şi evreii, ale căror tradiţii ar fi trebuit să-i apere mai bine de această influenţă insidioasă, nu au scăpat de ea.

Alături de pictura funerară din catacombe se dezvoltă în biserici o pictură murală, pe care o cunoaştem prin ceea ce a mai rămas din frescele executate, în al doilea pătrar al secolului III, pe pereţii baptisteriului bisericii din Dura-Europos. Este cel mai vechi exemplu cunoscut de scene inspirate aproape în întregime din Noul Testament. Ele ilustrau teologia botezului. Pe luneta peretelui de vest, Bunul Păstor, purtînd un berbec pe umeri şi mînînd înaintea lui o turmă de oi, se află deasupra unui registru în care, la stînga, Adam şi Eva, stînd în picioare de o parte şi de alta a arborelui, îşi ascund goliciunea: suprapunerea acestor două scene evocă păcatul strămoşesc şi mîntuirea. Pe peretele de nord, tămăduirea paraliticului simbolizează conversiunea săvîrşită prin botez, pe cînd scena cu Hristos mergînd pe apele lacului Ghenizaret în întîmpinarea lui Petru care se îneacă este imaginea botezului şi proclamă necesitatea unei credinţe nestrămutate. În registrul inferior, cele trei femei (Mironosiţele), ţinînd fiecare în mîna dreaptă o lumînare şi pe braţul stîng un vas cu mirodenii, stau frontal în interiorul grotei Sfîntului Mormînt, lîngă sarcofagul lui Hristos, sugerînd credinţa în înviere ca o primă condiţie a izbăvirii, botezul fiind o înviere spirituală. La sud, Samarineanca lîngă fîntînă, căreia Hristos i se dezvăluie treptat, reprezintă parabola învăţăturii care duce la botez. Pe acelaşi perete, izbînda lui David asupra lui Goliat este totodată ilustrarea victoriei lui

Hristos asupra morții și prefigurarea botezului, pentru că « unsul Domnului » se ridică triumfător deasupra vanității și a Necuratului. Studiul iconografic al acestor scene a scos la iveală că ele se deosebesc prin mai multe detalii de maniera în care au fost tratate în Occident în aceeași epocă sau mai tîrziu. Stilul lor este mai narativ, mai realist, s-ar zice chiar mai popular. Deoarece este greu să se creadă că această iconografie ar fi fost creată de pictorul care a lucrat la Dura, se presupune că ea ar proveni din manuscrisele Bibliei împodobite cu miniaturi. Prin desenul lor curgător și prin libertatea mișcărilor, figurile din minuni și din scenele de pe lunetă amintesc de siluetele desenate pe papirusurile ilustrate ale epocii. Ele contrastează cu aspectul monumental al Miroforelor (purtătoare de mir), al căror hieratism vestește arta bizantină și se inspiră, după cît se pare, din spectacolul procesiunilor care se desfășurau în cadrul bisericii. Această deosebire se explică prin natura însăși a subiectelor, întrucît vom vedea în mai multe rînduri că temele au impus adesea stilul care li se potrivea mai bine. Prin acest amestec de hieratism și de pitoresc familiar al narațiunii, frescele baptisteriului din Dura prefigurează arta bizantină. Miroforele pun, pe de altă parte, problema originilor frontalității. S-a pretins adesea că poziția frontală a personajelor ar fi fost împrumutată de la artele orientale, unde ea ar fi fost tradițională de secole. La drept vorbind, așa cum reiese din studiile recente ale domnilor E. Will, L. Budde, R. Bianchi Bandinelli și G.-Ch. Picard, dacă facem abstracție de problema cu totul deosebită a statuilor în *ronde-bosse*, pentru care frontalitatea a fost folosită firesc în toate artele, Asia anterioară și Egiptul antic nu au aplicat, în afară de unele excepții, decît principiul reprezentării din profil, în reliefuri și în pictură. Frontalitatea va fi luat naștere în alte regiuni. Trebuie să ținem seama îndeosebi de aporturile Greciei clasice care, cu grija sa față de libertate și de adevăr, a juxtapus figuri din față și din profil, desigur începînd cu Polignot

din Thasos, prin anii 460—450 î.e.n., tehnica picturii murale, mai suplă decît tehnica dăltuirii pietrei, fiind de natură să faciliteze asemenea inovații. Dar felurite arte populare au practicat de asemenea, fără îndoială independent unele de altele, o frontalitate sistematică și convențională: vom cita gravurile rupestre și stelele* din Numidia, precum și reliefurile italice. Formula avea avantajul de a reda imaginea cea mai clară, cea mai completă și totodată cea mai demonstrativă a personajelor figurate: zei, regi, împărați, defuncți și donatori. Iată de ce, fiind atestată încă la sfîrșitul epocii elenistice și al Republicii romane, ea s-a răspîndit, pentru reliefurile votive și funerare, de-a lungul întregului Imperiu și chiar mai departe, la parți. În general reliefurile votive din Occident se deosebesc de cele din Orient nu prin folosirea frontalității, ci, la acestea din urmă, printr-un meșteșug mai iscusit, un simț mai viu al jocului de lumini, o înțelegere mai subtilă a fizionomiilor.

Într-un studiu asupra originilor picturii creștine din Orientul mediteranean nu se pot trece cu vederea frescele care au acoperit în întregime pereții sinagogii de la Dura-Europos, datînd din jurul anului 250 *(il. 1)*. Ele sînt alcătuite din scene luate din Vechiul Testament, începînd cu povestea lui Avraam, căruia Iehova i-a făgăduit binecuvîntarea, pînă la povestea Esterei, care marchează repunerea în drepturi a Poporului ales, surghiunit și deposedat. Ele ilustrează bunăvoința lui Dumnezeu față de poporul evreu și, în același timp, neînduplecarea lui față de aceia care calcă stricta respectare a Legii. După toate aparențele pictorii erau tributari manuscriselor ilustrate ale Bibliei sau povestirilor despre istoria sfîntă, din care au putut să se inspire la rîndul lor și artiștii care lucrau pentru creștini. Iconografia Vechiului Testament în sinagoga de la Dura este deosebită de aceea din catacombele romane,

* Stelă = monument monolit, sculptat sau cu inscripție.

care este mai simbolică şi mai concisă. Influenţa imperiului persan, căruia parţii îi anexaseră Dura în 113 î.e.n., redobîndită apoi de trupele lui Lucius Verus, fratele lui Marc-Aureliu, în 165, se face mai ales simţită în folosirea costumului cu „pantaloni" la Artaxerxe, Faraon şi alte personaje, precum şi în reprezentarea unor cai viguroşi, care amintesc de caii de pe reliefurile regelui part Gotarze al II-lea (38—51), de la Behistun, şi ale întemeietorului dinastiei sasanide, Ardaşir I (224—241), de la Firuzabad. Nu putem spune dacă aceste elemente iraniene au fost introduse la Dura, sau dacă figurau mai dinainte în manuscrisele din care s-au inspirat artiştii. Însăşi baza iconografiei este de origine greco-romană: tunicile bărbaţilor, costumele multor femei, echipamentul luptătorilor, arhitectura templelor cu peristil şi cu victorii înaripate ca acrotere, modelajul cîtorva chipuri pe care artiştii au vrut să le trateze ca portrete, pînă şi un anumit simţ al mişcării, care se bănuie în dorinţa de a însufleţi modelele, dar care a devenit ţeapăn în execuţie. Într-adevăr, stilul prezintă unele trăsături de influenţă populară, care au mai fost întîlnite la Dura în picturile din templul zeilor palmirieni şi din templul lui Zeus Theos, atribuite unei perioade care începe din a doua jumătate a secolului I e.n. şi se întinde pînă la începutul secolului al III-lea. În afara rigidităţii atitudinilor, aceste trăsături sînt: abandonarea iluziei spaţiale, absenţa volumului şi a greutăţii corpurilor, nepăsarea faţă de exactitatea anatomică, repetarea intenţionată a gesturilor, perspectiva « morală » conferind personajelor o înălţime în funcţie de importanţa lor, predominarea frontalităţii, un soi de detaşare hieratică a figurilor, şirurile lungi de personaje şi folosirea tonurilor plate. Ne aflăm în prezenţa unei arte care ţinteşte mai ales să-i instruiască pe credincioşi.

Miniaturile

43 Ilustrarea cărţilor fusese practicată în Egiptul faraonilor, cu deosebire pentru « cartea morţilor ».

În epoca elenistică, atunci cînd dinastia Ptolemeilor a domnit la Alexandria, ea s-a extins și asupra lucrărilor grecești de erudiție și de literatură, începînd, în privința acestora din urmă, cu poemele homerice. Nu posedăm nici un papirus ilustrat din această epocă, dar ni s-au păstrat unele care datează din secolele I—IV e.n.: scene cu personaje rapid schițate — ca scenele minunilor din baptisteriul de la Dura — erau inserate în coloanele textului scris pe suluri *(rotulus* sau *volumen)* de papirus. Începînd din secolul I e.n. se răspîndește *codex*-ul alcătuit din alipirea mai multor foi de piele de animal sau foi de pergament (numit astfel pentru că principalul centru de fabricare a fost Pergamul): se folosea mai ales pielea de vițel *(velin)*. În Egipt s-au făcut și codice de papirus. Copiile Bibliei au adoptat forma acestora. Codicele avea să înlesnească progresele artei miniaturilor; el îngăduia, într-adevăr, executarea unor miniaturi de proporții mari, mai bine detașate de text, ocupînd o jumătate sau o pagină întreagă.

Evreii elenizați și creștinii au ilustrat, în maniera păginilor, unele cópii ale cărților lor sacre și povestirile pe care le scoteau din ele. Nici unul dintre aceste manuscrise anterioare secolului al IV-lea e.n. nu a ajuns pînă la noi, dar existența lor, foarte firească în curentul de idei al epocii, se deduce după diferite indicii: frescele din baptisteriul și din sinagoga de la Dura o postulează în chip aproape necesar; manuscrisele mai tîrzii presupun arhetipuri datînd din această epocă. Și, într-o scrisoare către Lucian, șambelanul lui Dioclețian, episcopul Theonas ne vorbește, la sfîrșitul secolului al III-lea, despre luxoase manuscrise creștine scrise cu litere de aur pe pergament colorat cu purpură.

Marele centru al artei miniaturilor a fost mai întîi Alexandria, dar, de aici, această artă s-a răspîndit în Siria, la Antiohia și în interiorul ținutului său, în Asia Mică și la Roma, căpătînd în aceste noi focare aspecte proprii; o întreagă parte a iconografiei bizantine a fost elaborată atunci.

Sculptura Printre feluritele ramuri ale artei, sculptura suscita mai mult spiritul de rezistență al creștinilor din primele veacuri, deoarece ea reprezenta în mintea lor tehnica prin excelență căreia i se datorau efigiile zeităților păgîne. Aceasta nu însemna că, în societatea în care trăiau, sculptura nu juca un rol foarte important astfel încît nu au izbutit să se abțină cu totul de a recurge la ea. Evitînd să o folosească prea mult, ceea ce i-ar fi expus să cadă în păcatul idolatriei, ei au utilizat-o în scopul pe care i-l dădeau mai ales particularii, independent de stat și de cetăți, adică de a-i cinsti pe morți, mai întîi prin stele funerare, mai apoi prin sarcofage.

Asia Mică, meleag cîștigat printre primele la creștinism, pare să fi ocupat în acest domeniu un loc deosebit. Cea mai veche dintre stelele creștine cu subiect figurativ a fost descoperită în regiunea anticului Aizanoi, în Frigia *(il. 3)*. Epitaful ei poartă data 179—180. Într-o atitudine strict frontală un anume Euthychios ține în mîna dreaptă o pîine rotundă sacramentală, împărțită în patru printr-o cruce, și în stînga un ciorchine de strugure agățat de o cruce în formă de *tau*. La dreapta sa se văd un cosor și niște tăblițe, la stînga un bici și un cîine.

Și arta sarcofagelor era pe atunci înfloritoare în Asia Mică, unde tradiția ei deriva din frumoasele specimene sculptate la Xanthos, în secolul al V-lea î.e.n. Atelierele care au lucrat pentru păgîni au primit comenzi și de la creștini. Dacă judecăm după stilul și elementele peisajului, probabil că la Smirna, între 250 și 280, a fost executat sarcofagul din La Gayole, ajuns în Galia prin Marsilia și păstrat în biserica din Brignoles (departamentul Var) *(il. 4)*. Motivele, care au căpătat un sens creștin, sînt împrumutate din arta păgînă. Se atribuie de asemenea unui atelier din Smirna sarcofagul mai recent, din jurul anului 300, care a fost găsit la Mas d'Aire (pe rîul Adour, în Landes) *(il. 2)*. În centru se
45 vede Bunul Păstor între o femeie (decedata) și

o fetiță (sufletul ei?). La stînga, potrivit variantelor iconografice proprii Orientului mediteranean, trupul lui Lazăr este așezat sub o arcadă și Daniel, în groapa leilor, este îmbrăcat cu o tunică. La dreapta sînt suprapuse în chip semnificativ păcatul lui Adam și al Evei și răscumpărarea sa prin botez. Pe capacul sarcofagului se înșiruie jertfa lui Avraam, tămăduirea paraliticului, povestea lui Iona și aceea a lui Tobie cel tînăr scoțînd inima și fierea din peștele pe care l-a pescuit în Tigru. Aceste subiecte au fost tratate și în pictură, în catacombele de la Roma; ele erau pomenite în rugăciunile funerare evreiești și creștine, enumerînd exemple de mîntuire datorate îndurării lui Dumnezeu.

În sfîrșit creștinii au cioplit în *ronde-bosse* imaginea Bunului Păstor, sau a lui Orfeu cîntînd din țiteră sub o cunună de animale, pentru a-l simboliza pe Hristos care îi atrage la sine pe păgîni. Aceste tipuri au supraviețuit pînă în secolul al V-lea. După Eusebiu *(Ist. eclez.*, VII; XVIII) ar fi existat la Panea, sau Cesareea Philippi, în Palestina, un grup alcătuit din două statui de bronz, reprezentînd-o pe femeia bolnavă de doisprezece ani, originară din acest oraș, stînd în genunchi dinaintea lui Hristos.

Partea întîi

DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720): MUTAŢIILE CREATOARE

SITUAȚIA ISTORICĂ

Măreția Imperiului și a capitalei sale

Răstimpul de patru veacuri pe care îl vom analiza aici este acela în care civilizația romană, împreună cu componentele sale elenistice, s-a transformat, în domeniul instituțiilor politice, ca și în acela al activităților intelectuale și artistice, în civilizație bizantină.

Secolul al IV-lea cunoscuse încă și mai adesea, sub urmașii lui Constantin, împărțirea efectivă a puterii între cei doi Augusti, unul domnind la Trier sau la Milano, celălalt la Constantinopol sau mai degrabă la Antiohia, oraș de o vechime mai prestigioasă și de unde se puteau organiza mai lesne expediții la granița persană.

În secolul al V-lea, soarta celor două părți ale Imperiului apucă pe căi diferite, prin faptul că barbarii cuceriseră Apusul, pe cînd Răsăritul, unde făcuseră incursiuni, izbutea să își apere independența. Numărul și importanța construcțiilor din această epocă dovedesc că ea a fost mai puțin tulburată decît am putea crede dacă îi citim pe istorici, care s-au străduit mai ales să fixeze amintirea luptelor împotriva barbarilor. Monumentele, în mare parte ajunse astăzi în ruină, ne lasă despre Imperiul bizantin imaginea unui stat înfloritor și prosper pînă în nordul

Balcanilor. Începînd cu Teodosie I (379—395), împăraţii îşi statorniciră reşedinţa la Constantinopol. Oraşul căpătă o asemenea extindere, încît, sub nepotul său, Teodosie al II-lea (408—450), a fost nevoie să se deplaseze zidul de incintă cu 1 200 m la vest de acela care fusese ridicat de Constantin.

Epoca lui Iustinian

Marile mutaţii s-au săvîrşit sub domnia lui Iustinian (527—565), acel ilir a cărui limbă maternă era latina şi care a putut fi considerat totodată ca ultimul dintre împăraţii romani şi primul dintre împăraţii bizantini. El a pus să se sistematizeze dreptul roman preexistent într-un cod celebru, scris în latină, dar decretele noi pe care le-a promulgat după anul 534 au fost întocmite în limba greacă, pentru a fi mai bine înţelese de populaţia Imperiului. El a reorganizat administraţia şi a înzestrat biserica cu o legislaţie disciplinară, care se mai păstrează încă şi astăzi. Avînd simţul măreţiei şi gustul fastului, a sporit numărul construcţiilor religioase, civile şi militare în capitală şi în provincii, şi a ridicat la un înalt nivel de splendoare ceremoniile de la curte.

În desăvîrşirea operei sale Iustinian a suferit influenţa Teodorei. Născută în Cipru, sau în Siria, Teodora, datorită originii sale populare şi orientale, ca şi anilor tumultuoşi ai tinereţii petrecuţi la Constantinopol, Antiohia şi Alexandria, înţelegea mai bine decît soţul ei, împăratul, unde se aflau forţele în care sălăşluia viitorul Imperiului. Mai nostalgic decît ea faţă de trecutul acelui *Imperium Romanum*, a cărui integritate năzuia să o restaureze, şi întărit în acest ţel de membrii aristocraţiei senatoriale, Iustinian săvîrşi marea greşeală din cursul domniei sale trimiţîndu-şi generalii să recucerească provinciile apusene. Din aceste războaie, care durară douăzeci de ani şi care îi îngăduiră să redevină stăpîn peste Italia, Africa de nord şi sudul Spaniei, Imperiul ieşi sărăcit şi istovit, în faţa ameninţărilor exercitate

asupra lui de slavi şi de perşii sasanizi, în aşteptarea acelora de mai tîrziu ale arabilor.

Creştinarea Imperiului şi rămăşiţele păgînismului

De asemenea Iustinian a luat măsuri pentru ca religia creştină să poată desăvîrşi înlăturarea păgînismului, care îşi păstra puterea de seducţie asupra multor minţi cultivate şi se menţinea în unele locuri, la ţară. În anul 529 el porunci să se închidă Şcoala din Atena, care rămăsese credincioasă inspiraţiei păgîne, şi acordă întreaga sa protecţie Universităţii din Constantinopol, care era creştină. Interzise păgînilor şi ereticilor să fie dascăli pe întreg teritoriul Imperiului. Porunci convertirea în masă a ultimilor păgîni şi îi supuse « dragonadelor ».

Sub domnia lui literatura a devenit cu totul creştină şi a făurit genuri noi: teologie, lucrări de ascetism datorate unor călugări, imnuri religioase, ca acelea ale lui Romanos Melodul. Dar cărturarii au continuat să se adape din operele literaturii antice. Într-adevăr, în afara ataşamentului faţă de un trecut care îşi păstrase prestigiul, trebuinţa pe care o avea Imperiul bizantin de a dispune, în administraţie, de slujbaşi instruiţi, care erau formaţi în şcoli publice, a contribuit la menţinerea în cultura bizantină a unui întreg sector laic. Situaţia era astfel cu totul deosebită de aceea existentă în Apus, unde decăderea vieţii urbane şi ignoranţa cîrmuitorilor barbari au silit cultura să se refugieze în mînăstiri.

Trăsăturile specifice ale creştinismului bizantin

Creştinismul bizantin prezintă două trăsături caracteristice: proliferarea ereziilor şi cezaropapismul. Aplicînd tainelor credinţei gustul speculaţiilor intelectuale, care nu încetase să îl însufleţească timp de peste un mileniu, de la presocratici la neopitagoricieni, Răsăritul grec sau elenizat a înlesnit apariţia ereziilor. Contrastul este deplin cu ceea ce s-a denumit

atonia Apusului, care nu manifestase niciodată o înclinație profundă față de speculațiile filozofice. Constantin a socotit prudent să îl trimită în surghiun tocmai la Trier pe înflăcăratul patriarh al Alexandriei, Atanasie, combatant împotriva ereziei preotului Arie, adică arianismul, care îl subordona Tatălui pe Fiu.

Următoarea mare erezie a fost nestorianismul, născut în Siria și apărat de patriarhul din Constantinopol, Nestorie (428—431), fost preot la Antiohia. Ea dădea întîietate, după Întrupare, naturii omenești a lui Hristos, față de natura lui divină, și pretindea că Maria nu trebuie numită Theotokòs (născătoare de Dumnezeu), ci Maica lui Hristos.

Dimpotrivă, monofizitismul punea pe primul plan natura divină a lui Hristos. Ortodoxia *, care afirma uniunea celor două naturi ale lui Hristos, a predominat în țările unde se vorbea limba greacă, la Constantinopol, în Grecia propriu-zisă și în Asia Mică adînc elenizată, unde au avut loc cele două concilii care au definit dreapta credință, la Niceea (325) și la Efes (431). În schimb, monofizitismul a triumfat în Egipt și în Siria, unde răspundea aspirației către neatîrnare a patriarhilor și a populațiilor. Prin ruptura de biserica greacă, el a favorizat dezvoltarea limbilor autohtone, copta și siriana, în liturghia și în literatura acestor țări.

Ereziile provocară prin reacție ingerința împăraților în problemele de doctrină ale bisericii. Aceste intervenții în controversele teologice au primit numele de cezaropapism. Rămași credincioși concepției antice despre monarh, ale cărui puteri se întindeau asupra tuturor domeniilor, cuprinzînd și îndrumarea treburilor religioase,

* Nu în sensul actual de confesiune, ci în cel etimologic de «dreaptă credință».

împăraţii înţelegeau să aducă ei înşişi o soluţie la problemele puse, cu atît mai mult cu cît constatau că ereziile iscau adevărate răzmeriţe şi îngăduiau forţelor care le erau potrivnice să se afirme.

Bizanţul şi Persia sasanizilor

Bizanţul nu vedea în faţa sa decît un singur stat care i se părea civilizat şi demn de a fi tratat pe picior de egalitate: imperiul persan al sasanizilor, care pozau în continuatori ai ahemenizilor. La începutul secolului al VII-lea, istoricul Teofilact Simokatta scria că oraşele Constantinopol şi Ctesiphon, capitala sasanizilor, erau « asemenea celor doi ochi ai lumii », şi cei doi împăraţi se calificau drept fraţi. Conflictele de graniţă şi de influenţă care îi învrăjbiseră pe parţi şi pe romani se reînnoiră sub sasanizi şi bizantini. După ce în secolul al V-lea se respectase o încetare a ostilităţilor, datorită ameninţării barbarilor care se exercita şi asupra unora şi asupra celorlalţi, războiul se aprinse din nou între perşi şi bizantini, mai întîi sub Anastasie, începînd din 502, apoi sub Iustinian, în 527, cu intervale de răgaz mai mult sau mai puţin prelungite. La începutul secolului al VII-lea, Chosroe al II-lea Victoriosul (590—628) puse imperiul în mare primejdie. El cuceri o bună parte din Anatolia, din Siria, din Palestina şi din Egipt. În 615 şi în 626 trupele sale înaintară pînă la Calcedonia, în faţa Constantinopolului. Stăpîn pe Ierusalim, el aduse la Ctesiphon, ca un trofeu, cea mai de preţ dintre relicve, Sfînta Cruce pe care bizantinii o socoteau ca principalul agent aducător de victorii. Heraclius (610—641), chemat la tron spre a redresa situaţia, porni în Asia o campanie, finanţată de biserică, ce căpătă înfăţişarea unei cruciade împotriva duşmanilor ortodoxiei. La capătul unui şir de victorii, el nimici armata persană în apropiere de Ninive, în 627. După ce îşi sărbători triumful la Constantinopol readuse Sfînta Cruce la Ierusalim.

Cuceririle longobarzilor, slavilor și arabilor

Aceste conflicte au minat însă capacitatea de rezistență a celor două imperii în fața noilor primejdii care le amenințau. În Italia recucerită de Iustinian apăruse încă din anul 568 unul dintre cele mai de temut popoare așa-zis barbare, longobarzii, care, semănind groaza pretutindeni în jurul lor, puseră stăpînire pe Italia de nord și pe Toscana și întemeiară ducate independente la Spoleto și Benevento. Slavii, a căror amenințare s-a făcut simțită încă de la sfîrșitul secolului al V-lea, trecură peste Dunăre în valuri succesive, începînd din a doua jumătate a secolului al VI-lea, și se statorniciră în masă în Balcani, distrugînd numeroase orașe în calea lor. Se pare că au prădat Atena în jurul anului 580. Ei se răspîndiră pînă în Peloponeș, unde cei mai mulți s-au lăsat asimilați treptat de administrația bizantină. Croații și sîrbii se statorniciră, cu învoiala lui Heraclius, cam pe aceleași teritorii pe care le ocupă și astăzi și recunoscură autoritatea împăratului de la Constantinopol. Această prezență a slavilor a fost, după expresia profesorului Lemerle, «ca o pană înfiptă între est și vest». Prin anii 670, bulgarii, popor de origine turco-tătară, trecură Dunărea, sub conducerea hanului lor Asparuh și întemeiară la sud de acest fluviu un regat în care, alcătuind o aristocrație puțin numeroasă, s-au lăsat slavizați de către populațiile asupra cărora își impuseseră puterea. Împotriva acestor vajnici luptători Bizanțul va fi nevoit să poarte războaie lungi și sîngeroase.

Cele mai grave pierderi teritoriale le-a suferit Imperiul bizantin de pe urma arabilor care, între 633 și 642, cuceriră bogatele provincii Siria, Palestina, Mesopotamia și Egipt, unde au fost adesea primiți ca niște eliberatori de către eretici și evrei, asupriți de autocrația bizantină. Au avut însă nevoie de douăzeci de ani pentru a birui

Imperiul sasanid. Continuîndu-şi înaintarea spre nord, au pus stăpînire pe Cirenaica, Tripolitania şi Tunisia. În mai multe rînduri făcură incursiuni de jaf în Asia Mică. Între anii 674 şi 678 flota lor apăru în fiecare an, primăvara şi vara, în faţa oraşului Constantinopol, dar ea a putut fi respinsă graţie « focului grecesc ». Imperiul era limitat la teritoriile sale de limbă greacă: Anatolia, Grecia continentală şi insulară, la care se adăugau Sicilia, sudul Italiei, regiunea Romei şi exarhatul Ravennei.

Imperiul soldaţilor şi al călugărilor

Structura statului bizantin s-a modificat atunci în chip profund. Pentru a rezista mai bine atacurilor întreprinse de duşmani, urmaşii lui Heraclius, renunţînd la vechiul principiu al separării puterilor — civilă şi militară — au instituit regimul *themelor* (corpuri de armată), circumscripţii administrate de strategi şi unde li s-au dat soldaţilor pămînturi în arendă, cu titlu ereditar, în schimbul unui serviciu, de asemenea ereditar, în armată. Sistemul mercenarilor recrutaţi în ţări străine a fost înlocuit cu acela al *stratioţilor*, legaţi de pămînt şi cu atît mai mult interesaţi în apărarea lui. În acelaşi timp, biserica ortodoxă, scăpată de sectele eretice care înfloreau pe teritoriile cucerite de arabi, îşi întinse înrîurirea asupra statului, şi monahismul căpătă o mare dezvoltare. După justa formulare a profesorului G. Ostrogorski, Bizanţul deveni « un imperiu al soldaţilor şi al călugărilor ».

Înfrîngerile pricinuite de arabi şi sosirea unor refugiaţi veniţi din provinciile cucerite provocară, în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al VII-lea, sub urmaşii lui Heraclius, o profundă nemulţumire în toate straturile societăţii bizantine, iscînd răzmeriţe, încercări de uzurpare şi de asasinare a împăraţilor sau a pretendenţilor. A fost într-adevăr o epocă « de luptă, de foc şi de sînge », prea puţin prielnică înfloririi literaturii şi artelor plastice.

Forța de înrîurire a Imperiului

Dar, chiar și în cele mai grele clipe, Imperiul bizantin nu încetă să păstreze o mare forță de influență asupra popoarelor învecinate. Prin coloniile sale de la Bosforul Cimerian (astăzi Kerci) și Chersones, în Crimeea, unde continua activitatea vechilor colonii ale Miletului, avusese relații comerciale neîntrerupte cu căpeteniile goților, hunilor și avarilor din Rusia meridională, cărora le exporta articolele sale de lux, cumpărînd de la ei blănuri și piei. La începutul secolului al V-lea, trăsese profit de pe urma tulburărilor care marcaseră sfîrșitul dinastiei arsacizilor, pentru a-și impune suzeranitatea în vestul Armeniei, restul acesteia căzînd în mîinile sasanizilor. Imperiul își exercita influența chiar și mai departe, în regatul Lazica (Georgia apuseană). În sudul Arabiei, numită din cauza pămîntului ei roditor «Arabia fericită», se aliase în secolul al VI-lea cu gasanizii creștini. Regatele creștine din Nubia și din Etiopia se inspirau după modelele pe care le propunea Bizanțul. Longobarzii, slavii și arabii s-au grăbit să facă de la el o mulțime de împrumuturi, spre a se afirma ca națiuni civilizate. În acest Imperiu, Constantinopolul se arăta a fi nu numai centrul politic, ci și artistic.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Evocînd sfîrşitul persecuţiilor şi reîntoarcerea păcii pentru creştini, sub domnia lui Constantin, Eusebiu scria: «O nespusă bucurie şi o divină fericire răspîndeau toate edificiile care cu puţin mai înainte fuseseră dărîmate de nelegiuirea tiranilor şi care renăşteau oarecum ca după o lungă şi de moarte pustiire. Vedeai cum bisericile se ridică din ruinele lor pînă la o înălţime nemărginită şi cum strălucesc mai vîrtos decît bisericile care fuseseră nimicite... În afară de asta ne-a fost dat să vedem priveliştea pe care toţi o aşteptau şi o doreau: slujbe de prăznuire în fiecare oraş, tîrnosirea unor biserici de curînd zidite, adunări ale episcopilor întruniţi în acest scop, îmbulzeala credincioşilor veniţi din depărtări şi de pretutindeni.» (*Ist. eclez.*, X; II, 1 şi III, 1.) Această activitate constructivă se prelungi pînă la mijlocul secolului al VI-lea. Antichitatea greco-romană nu pare să fi cunoscut un moment asemănător nici prin durata, nici prin amploarea străduaniilor. Tradiţia arhitecturală a Imperiului roman, atît de bogată în experienţe tehnice şi atît de rodnică în edificii de dimensiuni impunătoare, bine adaptate menirii lor, punea la dispoziţia creştinilor feluritele tipuri de clădiri de care aveau nevoie. Şi rămîi izbit de bogăţia soluţiilor pe

care bizantinii, datorită acestei moșteniri, le-au adus problemelor care li se puneau.

BAZILICILE CU ȘARPANTĂ

Esența acestor probleme era construirea unor edificii pentru adăpostirea adunărilor de credincioși care luau parte la liturghiile euharistice. Or, romanii folosiseră bazilicile ca locuri de întrunire, mai ales pentru confreriile religioase și pentru audiențele imperiale. Am văzut mai înainte că și creștinii recurseseră la ele în cea de-a doua jumătate a secolului al III-lea. Tipul bazilical a fost astfel adoptat în chip firesc de către biserică, în vremea lui Constantin. El s-a răspîndit cel mai mult în secolele al IV-lea și al V-lea, din Spania pînă în Mesopotamia și din Armenia pînă în Egipt. În secolul al VI-lea a intrat în competiție și, treptat, a fost înlocuit în Orientul mediteranean de edificiile cu cupolă, dar fără ca el să dispară cu desăvîrșire. În schimb s-a menținut în chip aproape exclusiv în Occident, contribuind astfel la deosebirea acestuia de provinciile răsăritene.

Bazilicile erau săli dreptunghiulare, cel mai adesea împărțite în lungime în trei nave, prin două șiruri paralele de suporți, de obicei coloane, uneori stîlpi. Unele, mai impunătoare, aveau cinci, sau chiar șapte și nouă nave. Altele, mai modeste, se reduceau la o singură navă. Acoperișul, în două ape deasupra navei centrale și cu o singură pantă deasupra navelor colaterale, se sprijinea pe o șarpantă, ca la majoritatea edificiilor de tradiție greacă. Iată de ce aceste bazilici sînt numite «elenistice», pentru a le deosebi de bazilicile boltite, mai rare, din Orientul apropiat. De obicei bazilicile erau prevăzute, pe una din laturile scurte, cu o absidă semicirculară, sau poligonală, al cărei nivel de călcare era mai ridicat. Ea era situată spre apus în cele mai multe dintre bisericile ctitorite de Constantin, precum și în bazilicile din Tripolitania și în
 multe din Africa proconsulară; fără îndoială în

aceasta se poate vedea o persistență a obiceiului după care, în templele păgîne, intrarea era așezată spre răsărit. Dar, începînd cu secolul al IV-lea, absida a fost amenajată la răsărit, uneori cu devieri spre nord sau spre sud. Orientarea aceasta s-a impus pînă la urmă. Motivul nu constă — așa cum s-a spus adeseori — în intenția de a se orienta absidele în direcția locurilor sfinte. Explicația ar putea fi valabilă fără îndoială în țările din apus și în Grecia, dar nu în Siria și nici în Palestina. La drept vorbind, această practică avea drept scop de a îngădui credincioșilor să se roage cu fața spre acel punct al cerului de unde răsărea soarele, după un vechi obicei din vremurile păgînismului. Multe texte întăresc această afirmație și *Didascalia* Apostolilor adăuga că Fiul Omului va apărea dinspre răsărit la Judecata de Apoi. Liniile arcuite ale absidei, atît în planul semicircular, cît și la bolta în semicalotă ce se ridica deasupra ei, atrăgeau privirile încă de la intrare și scoteau în evidență locul predominant pe care ea îl ocupa în economia edificiului. Cînd episcopii și-au instalat aici jilțurile *(catedra)*, ei au urmat exemplul oferit de judecători și de împărați care, în bazilicile civile păgîne, ședeau în același loc, în *tribunal*.* Multe clădiri de cult ale păgînismului roman, cum ar fi bazilica neopitagoreică de la Porta Maggiore (Roma) sau *Basilica Crepereia* (sanctuarul Lupercalilor), avuseseră și ele o absidă. Bolta în semicalotă a apărut ca simbol al bolții cerești. În bazilicile decorate cu picturi aici se află subiectul principal, cu caracter teofanic. **

Altarul era așezat, după regiuni, în absidă sau în fața ei, în nava centrală. Deasupra lui se ridica un baldachin de piatră, de lemn, sau de metal, numit *ciborium*, și alcătuit din patru sau mai multe coloane purtînd un acoperiș cu cupolă,

* De la *tribuna*. În greceşte echivalentul este *bema*, termen folosit pentru altar.

** *Theofanie* = apariție divină.

cu calotă sferică, boltit, în semicilindru, sau piramidal. Originea ciboriului se află în obiceiurile practicate în regatele asiatice din Orientul-Apropiat, unde slujise mai întîi la apărarea suveranului de arşiţa soarelui sau de intemperii. De la această funcţie, el căpătă valoarea unui simbol cosmic, acoperişul său arcuit evocînd cerul. Într-un chip mai general, el apare ca un semn menit să sublinieze caracterul sacru sau onorific al personajului, sau al obiectului pe care îl adăposteşte. În epoca romană a fost aşezat deasupra tronului împăraţilor, deasupra statuilor unor zei sau eroi, deasupra unor altare, morminte, sarcofage, sau chiar a unor izvoare. Creştinii au continuat să-i dea aceleaşi întrebuinţări.

În faţa bazilicii se întindea o curte înconjurată de porticuri, numită *atrium*, unde credincioşii se adunau să asiste la diferite ceremonii cu caracter funerar şi unde marii penitenţi, cărora le era interzis accesul în biserică, stăteau spre a implora îndurarea celor care pătrundeau în edificiu. Înainte de a intra în biserică, credincioşii se spălau aici pe mîini şi adesea pe picioare, într-un bazin, sau *phiala*, simbolizînd astfel, prin curăţenia trupului, cea a sufletului, după un rit de abluţiune care fusese practicat mai înainte la păgîni şi la iudei şi care s-a perpetuat în Islam. Aceste *atria* nu sînt decît aplicarea la arhitectura creştină a formulei curţilor cu porticuri, folosită încă mai demult în arta păgînă, mai ales în faţa marilor temple romane.

Unele biserici din Italia, din Grecia şi din Asia Mică erau înzestrate cu un transept, adică un dreptunghi transversal, înscris ori depăşind mai mult sau mai puţin cadrul pereţilor laterali, care se interpunea între nave şi absida bisericii. Funcţia exactă a acestui element de arhitectură ne scapă. Existenţa lui în bisericile unde se celebra un cult deasupra unui mormînt sau a unor relicve —ca Sfîntul Petru (San Pietro) sau Sfîntul Pavel din afara zidurilor (San Paolo fuori le mura) de la Roma, bazilica «martirium» numită Manastirine, de lîngă Salona, în Dalmaţia, Sfîntul Mina în

Egipt, Sfîntul Dumitru de la Salonic și bazilica de la poarta Kenchreos, din Corint — i-a îndemnat pe unii cercetători să creadă că la început el era menit să înlesnească mișcarea clerului și a credincioșilor în jurul locului consacrat de o prezență sfîntă. Dar el mai este întîlnit și în alte bazilici, ceea ce a dus la presupunerea că datorită lui se găsise o formulă comodă pentru alte scopuri, așa cum ar fi celebrarea ritualurilor care însoțeau aducerea ofrandelor în natură de către credincioși și din care diaconii alegeau pîinea și vinul pentru jertfa euharistică oficiată pe altarul învecinat.

Tipul general pe care l-am definit mai înainte comportă unele variante, după epoci și mai ales după locurile unde a fost construit. Diversitatea provinciilor care alcătuiau Imperiul bizantin s-a reflectat în arhitectură, ca și în celelalte ramuri ale artelor, și poate mai mult încă, deoarece arhitectura era tributară resurselor locale de materiale, care impun o continuitate în procedee. Arheologii deosebesc mai multe « școli » regionale. Nu voi pomeni aici decît școlile cele mai net caracterizate. În această străduință de clasificare geografică este important să nu se piardă din vedere că arhitecții, mai ales cei vestiți, au putut fi chemați să realizeze unele construcții, datorate mărinimiei unor împărați, în afara regiunii unde lucrau de obicei. În plus, anumite caracteristici proprii unei școli sau alteia se modifică de-a lungul timpului, sub înrîurirea feluritelor împrejurări.

Bazilicile lui Constantin

Nu putem decît regreta dispariția marilor bazilici ridicate de Constantin, dintre care unele, după cît se pare, nu au fost terminate decît de fiii săi. Dar, în linii mari, ne putem face o idee despre aspectul celor mai multe dintre ele, datorită informațiilor căpătate prin săpături sau din texte. Aproape toate erau bazilici mari cu cinci nave, precedate de un atrium cu patru porticuri, fie că e vorba de catedrala de la Roma,

construită între anii 312 și 319 și numită mai tîrziu Sfîntul Ioan din Lateran (S. Giovanni in Laterano), fie că e vorba de biserica martirială Sfîntul Petru, de bazilica Sfîntului Mormînt din Ierusalim, inaugurată din anul 335 *(plan 1)*, de cea a Nașterii din Betleem, sau de cea de pe Muntele Măslinilor. Nu cunoaștem exact planul bazilicilor construite de Constantin, sau de fiul său Constanțiu (337—361) la Constantinopol: bisericile închinate Păcii divine (Sfînta Irina) și Sfinților Apostoli, care au dispărut amîndouă pradă flăcărilor, în timpul răscoalei Nika, din ianuarie 532, ca și Marea Biserică, în curînd închinată Înțelepciunii divine (Sfînta Sofia), tîrnosită la 15 februarie 360, dar care avea să fie parțial distrusă în cursul unei răzmeriți iscate de surghiunirea sfîntului Ioan Gură-de-Aur, în 404, înainte de a pieri și ea în incendiul provocat de răscoala Nika. Se presupune că această primă biserică Sfînta Sofia fusese și ea o bazilică cu cinci nave. Spre deosebire de bisericile de la Roma și de aceea a Nașterii de la Betleem, bazilica Sfîntului Mormînt avea, după descrierea lui Eusebiu, tribune deasupra navelor laterale. Poate la fel fusese construită și Sfînta Sofia. Vom vedea, într-adevăr, că tribunele constituie o trăsătură caracteristică a bisericilor monumentale de la Constantinopol și din Grecia. În capitala Imperiului ele permiteau împăratului și dregătorilor din jurul său să asiste la slujbe dominînd în același timp mulțimea de credincioși și să primească acolo împărtășania din mîinile patriarhilor sau ale altor preoți. Poate acesta era rolul care li se atribuia încă de la început la Sfînta Sofia și astfel am putea vedea în acest element arhitectonic un efect al artei aulice din capitală. Vom mai nota că, deși biserica Sfîntului Mormînt a fost construită de un arhitect numit Zenobius care, judecînd după numele său, putea fi sirian, Constantin a trimis un preot din Constantinopol, Eustațiu, spre a-l îndruma și supraveghea. În sfîrșit vom releva că tribune existau și în bazilicile păgîne din orașele Asiei Mici, a cărei influență s-a exercitat asupra tinerei

capitale, în «Museion»-ul din Efes, precum și în bazilica aflată în Agora din Smirna.

În afara marilor biserici întemeiate la Constantinopol și a unor edificii care s-au inspirat din ele, mai mult sau mai puțin direct, marea majoritate a bazilicilor aveau trei nave.

Constantinopol Aproape toate bazilicile de la Constantinopol, cunoscute din texte, au dispărut. În general, ele par să fi avut un nartex și un atrium și să fi fost înzestrate cu tribune deasupra colateralilor. Ne putem face o idee despre ele după bazilica Sfîntul Ioan din Studion, care a fost ridicată de patriciul Studion, în 463, ca biserică parohială, pe un teren care îi aparținea, în cinstea patronului său, sfîntul Ioan Botezătorul *(plan 2; il. 5)*. Biserica era precedată de un atrium cuprins între trei porticuri, la vest, la nord și la sud, pe cînd în bisericile de la Roma și din Palestina atriumul era înconjurat de o galerie pe cele patru laturi ale sale. La Constantinopol porticul de est al atriumului s-a transformat într-un nartex, prin închiderea cu ajutorul unor pereți și uși a spațiilor dintre coloane care dădeau spre curtea centrală. Nartextul, sau pronaosul, este unul dintre elementele cele mai tipice ale arhitecturii de la Constantinopol și din Grecia. Numele îi vine de la faptul că forma lui alungită seamănă cu tulpina plantei *ferula nartheca*. Aici catehumenii (cei ce erau instruiți prin viu grai în vederea primirii botezului) și anumite categorii de penitenți asistau la prima parte din slujbă la care erau admiși; apoi erau lăsați să plece, după un ritual ce pare să se fi păstrat, cel puțin în anumite regiuni, pînă la Iustin al II-lea (565—578), înainte de începerea slujbei pentru creștinii care primiseră botezul și care numai ei singuri puteau lua parte la euharistie. În acel moment, la biserica Sfîntul Ioan din Studion (și la edificiile asemănătoare) se închideau ușile dintre nartex și nave, pentru a ascunde privirii neinițiaților celebrarea sfintelor taine. Nava centrală era despărțită de colaterale prin două

șiruri de cîte șapte coloane de marmură verde învîrstată cu negru, pe care se sprijinea o arhitravă în platbandă, după modelul antic, în locul arcadelor folosite în general în alte părți; acest lucru dovedește un gust conservator, întîlnit și în alte domenii ale activității artistice din capitală. Peste navele laterale și peste nartex se ridicau tribune destinate femeilor și care, din această pricină, erau numite ginecee. Partea terminală de la est se încheia cu o absidă semicirculară în interior, iar în exterior avînd trei laturi, după un tip care a apărut la Constantinopol în secolul al V-lea și s-a răspîndit de aici în restul imperiului, mai ales începînd cu domnia lui Iustinian. Apareiajul zidurilor este făcut din asize de piatră cioplită în unghiuri drepte alternînd cu straturi de cărămizi: acest tip de apareiaj pare să fi luat naștere și să se fi dezvoltat în Asia Mică, sau cel puțin în bazinul Mării Egee, în secolul al III-lea e.n. Îl regăsim, de pildă, în acea parte a zidurilor cetății Niceea construită de Claudiu II Gotul (258—269) în edificiile lui Dioclețian din Nicomedia și în construcțiile lui Galeriu din Salonic. Într-un oraș nou, care nu avea tradiții arhitecturale proprii, arhitecții și zidarii preluau procedeele de construcție din regiunile învecinate.

Grecia

«Școala» greacă ne este cunoscută printr-un număr impresionant de monumente, datînd în majoritatea lor din secolul al V-lea *(plan 3)*. Atriumul era înconjurat de porticuri la vest, la nord și la sud, dar nu și la est, unde era închis cu peretele plin al nartexului, de care era adeseori lipită fiala destinată abluțiunilor. Nartexul comunica cu atriumul numai prin uși ce dădeau spre galeriile laterale. La est se deschidea spre cele trei nave. Golul prin care se intra în nava centrală era adesea împărțit în trei, prin coloane, formînd acel *tribelon*, numit astfel pentru că cele trei intercolonamente erau acoperite cu draperii *(vela, bela)*, ferind astfel de privirile catehumenilor partea din liturghie la care aceștia nu puteau

asista. În numeroase bazilici, peste colaterale și peste nartex se ridicau tribunele. Pereții erau construiți din asize de bolovani, destul de grosolan ciopliți, alternînd cu straturi de cărămidă, mai puțin numeroase decît la Constantinopol și mai distanțate între ele: în Grecia piatra se găsește mai din abundență decît în regiunea Constantinopolului.

S-au păstrat, în Grecia, două biserici, care oferă un bun exemplu în privința aspectului acestui gen de edificii. Este vorba de biserica Fecioarei-Acheiropoietos *(il. 6)* și de Sfîntul Dumitru de la Salonic, aparținînd amîndouă secolului al V-lea. Prima, închinată Maicii Domnului, a primit mai tîrziu numele de *Acheiropoietos,* deoarece acolo se păstra o icoană a Mariei, despre care se pretindea a fi de proveniență miraculoasă, adică *nefăcută de mîna omului.* Acoperișul originar al navei centrale a fost coborît în cursul veacurilor și, din această cauză, ea a pierdut etajul de ferestre care luminau nava mediană, așezate pe laturile lungi, deasupra acoperișului cu un singur versant al colateralelor.

Cu cele cinci nave ale sale, bazilica construită în a doua jumătate a secolului al V-lea întru cinstirea sfîntului Dumitru pare încă și mai impunătoare. Parțial distrusă de foc sub domnia lui Heraclius în jurul anului 630, și reconstruită îndată după aceea, ea a mai avut de suferit de pe urma cumplitului incendiu, care, în 1917, a prefăcut în cenușă centrul orașului. Din fericire, pereții exteriori au fost feriți pe mari porțiuni, dar interiorul a fost groaznic vătămat. Reconstruită începînd din 1926, biserica a fost redată cultului în 1948.

Siria

Intensa activitate arhitecturală care s-a desfășurat în epoca romană în provincia Siria, cea mai înfloritoare din întreg imperiul, a fost continuată și în vremea bizantinilor. Atunci țara și-a sporit exporturile de ulei și extinderea culturilor de plante oleaginoase a favorizat apariția unor noi

așezări, care aveau nevoie de biserici. Nu a existat aici vreo ruptură între arhitectura păgînă și arhitectura creștină. De la una la cealaltă s-au transmis, fără soluție de continuitate, simțul monumentalului și tehnica zidăriei cu piatră de talie, cu grijă îmbinată. Bazilicile din Siria de nord sînt foarte numeroase și mai bine păstrate decît cele din Grecia. Ele datează în mare parte din secolul al V-lea, dar unele dintre ele, după mărturia inscripțiilor votive, au fost zidite în secolul al IV-lea *(plan 4)*. Bazilicile nu erau precedate de un atrium la vest, ci de o curte la sud, potrivit unui plan adoptat după acela al caselor din Siria antică, aceste curți substituindu-se astfel corpului septentrional al locuinței. La est, ele se terminau printr-un sanctuar tripartit, în care absida centrală și cele două încăperi pătrate care o flancau erau înscrise în planul dreptunghiular printr-un perete-fundal rectiliniu. Ele moșteniseră această trăsătură de la templele păgîne, cum ar fi *Tyhaia* (templele Fortunei) din Es Sanamein și din Mismiyeh, unde această soluție a fost inspirată de gustul față de un plan armonios, împletit cu dorința de a nu lăsa să se vadă din afară nișa unde se afla statuia destinată cultului. Începînd din secolul al V-lea, ca regulă generală, încăperea laterală de la nord se deschidea spre nava laterală printr-o ușă cu ancadrament drept, comunicînd astfel și cu absida; încăperea dinspre sud se deschidea spre colaterala adiacentă printr-o arcadă. Aceasta trebuia să sublinieze caracterul sacru al încăperii care era o capelă unde se păstrau unul sau mai multe relicvarii de piatră, avînd forma sarcofagelor și în care se turna ulei, pe care credincioșii îl luau în fiole, după ce acesta se prelinsese peste sfintele moaște. Încăperea dinspre nord slujea la păstrarea obiectelor liturgice. În majoritatea cazurilor aceste biserici nu erau prevăzute cu tribune și știm din texte că femeile stăteau în nave în spatele bărbaților, în așa fel încît aceștia să nu le poată privi. Din nefericire nu cunoaștem marile biserici
65 din Antiohia care au putut servi ca model pentru

acest tip de bazilică. În cursul secolului al V-lea, arhitecții din Siria se dovediră mai îndrăzneți: nava mediană deveni mai lată, mai înaltă și mai bine luminată, spațiile dintre coloane se măriră, absida se adînci.

Siria ar fi întrecut poate în repetarea monotonă a acestor formule tradiționale, dacă noi elemente arhitecturale n-ar fi fost introduse ca urmare a inițiativei luate de împăratul Zenon (474—491) de a construi o biserică de o mărime neobișnuită, la Telanissos (Kalat Seman), în jurul stîlpului pe care sfîntul Simeon își dusese viața de ascet timp de patruzeci și doi de ani, între 417 și 459 *(il. 9)*. Lucrările de construcție au durat aproximativ din 476 pînă în 490, dîndu-se astfel de lucru la mii de muncitori veniți din diferite părți ale Orientului bizantin. În jurul unui octogon central, despre care vom mai vorbi, patru bazilici cu cîte trei nave fiecare formau brațele unei cruci. Cea dinspre est reprezintă cel mai vechi exemplu datat de altar compus din trei abside semicirculare, degajate la exterior. Absida centrală era decorată în exterior cu două șiruri suprapuse de coloane. Brațul bazilical dinspre vest fusese construit pe panta muntelui, care era atît de înclinată, încît accesul dinafară era practic imposibil; el dădea spre vale printr-o loggia ce se sprijinea pe ziduri de susținere și din înaltul căreia credincioșii puteau fi chemați, fie cu glas tare, cum fac muezinii musulmani, fie bătîndu-se în grinzi lungi de lemn, numite *simandre* (toaca), după obiceiul care s-a păstrat pînă în zilele noastre în mînăstirile de la Muntele Athos. *

Din acest monument s-a zămislit o renaștere în domeniul arhitecturii siriene, căreia îi aparțin vestitele bazilici din Turmanin și din Kalb Loze, construite în jurul anului 500. Bazilica mînăstirii din Turmanin, dărîmată la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ne este cunoscută prin frumoasele desene executate în cursul misiunii conduse de marchizul

* De fapt, la toate mînăstirile ortodoxe.

Melchior de Vogüé (în 1860—1861). La vest ele aveau un portal, deasupra căruia se ridica o loggia și care era încadrat de două turnuri. La est, absida poligonală, împodobită în exterior cu două etaje de coloane angajate, se arcuia între două încăperi dreptunghiulare. Biserica din Kalb Loze avea o absidă semicirculară decroșată, împodobită de asemenea cu două nivele de coloane. Fațada vest era alcătuită dintr-un portic cu trei etaje, încadrat de două turnuri. În interior, pentru descărcarea arcurilor cu o sarcină mult mai mare, coloanele au fost înlocuite cu pilaștri puternici.

În regiunea vulcanică Haurān, unde lipsea lemnul, arhitecții au continuat să folosească bazaltul local și să recurgă la tehnica — mult utilizată în epoca romană — acoperirii cu dale plate, sprijinite pe arcuri transversale. Aflăm aici bazilici cu o singură navă, cum este biserica numită a lui Iulianos, din Umm-ej-Jimāl, și altele cu trei nave și o absidă decroșată, de exemplu la Tafha. Dar, în secolul al V-lea și mai mult încă în secolul al VI-lea, tipul din Siria de nord cu altar tripartit și șarpanta în două ape a fost adoptat și aici, în ciuda cheltuielilor suplimentare determinate de nevoia de a se importa lemn și olane: într-atît de vie era dorința locuitorilor de pe aceste meleaguri de a avea biserici cu înfățișare mai puțin severă, mai puțin «provincială» și care să fie asemănătoare cu acelea din restul țării.

Palestina În Palestina, bazilicile ridicate după domnia lui Constantin au îmbinat în chip divers elementele preluate de la marile sanctuare aflate în Locurile sfinte, cu trăsăturile împrumutate din Siria învecinată. În general, acestea erau edificii cu trei nave, fără nartex și fără tribune, avînd la intrare un atrium cu patru porticuri, sau o curte, și care se terminau cu un altar tripartit de tip mai mult sau mai puțin pur. Printre construcțiile mai însemnate vom cita bazilicile din secolele al V-lea și al VI-lea, de la Gerasa (astăzi Djerash), în regiunea Decapolis, la est de rîul Iordan: orașul

fusese foarte înfloritor încă din secolele al II-lea și al III-lea din era noastră și avea foarte frumoase monumente romane, în tradiția cărora se inscriau și bisericile. Apariția unui nartex în bazilica Nașterii de la Betleem, reconstruită de Iustinian, este semnul unei influențe constantinopolitane.

Asia Mică Asia Mică este un ansamblu de teritorii prea vast și prea complex pentru a putea alcătui o singură provincie artistică. Bazilicile scoase la lumină prin săpături întreprinse în orașele din regiunile de coastă de la sud și de la vest înfățișează o mare varietate în combinarea elementelor întîlnite în alte părți: aceste cetăți de negustători, întreținînd legături atît cu Constantinopolul și Grecia, cît și cu Siria și Palestina, par să fi fost pe atunci, așa cum vor fi adesea în cursul istoriei lor, extrem de receptive față de influențele dinafară. Bazilicile de aici aveau adesea la intrare un atrium, cînd cu patru porticuri după modelul palestiniano-roman, cînd cu trei porticuri după modelul elenic. Dar la fel de bine putea exista un atrium cu patru porticuri în fața unei bazilici cu nartex (Pergam, bazilica B de la Perghe), ca și în fața unei biserici fără nartex (Milet). De asemenea atriumul cu trei porticuri era folosit și la bizilicile cu nartex (pe acropola romană din Xanthos) și la bazilicile fără nartex (bazilica A, Perghe). Mai multe bazilici din Meriamlîk și din Korykos, în Cilicia, erau înzestrate cu un nartex asemănător cu acela al bazilicii Sfîntul Ioan din Studion, adică despărțit de galeriile laterale prin pereți străpunși adesea de uși și comunicînd cu curtea printr-un portic ale cărui intercolonamente puteau fi închise cu uși. De asemenea altarele erau de o mare varietate: absidă semicirculară decroșată sau înscrisă între încăperi dreptunghiulare (pastofori), care o depășeau mai mult sau mai puțin. În Licia centrală, o serie de biserici ale unor mînăstiri au un

altar triconc, inspirat poate din edificiile egiptene.

Egipt

Egiptul și-a afirmat particularitățile în arhitectură, ca și în alte domenii ale artei. Monumentele sale reflectă dualitatea culturilor care au convieţuit pe pămîntul lui, influenţîndu-se reciproc: pe de o parte, cultura de origine elenistică, ce stăruia în Alexandria, și pe de alta, cultura coptă a păturilor populare din Egipt, care îmbinau tradiţiile naţionale cu elemente greceşti, cuvîntul *copt* fiind o deformare a cuvîntului grec *aigyptoi,* «egipteni». Deplîngem dispariţia bisericilor de la Alexandria, care se înrudeau probabil cu cele din restul Orientului mediteranean. Dar ne mai putem da seama despre edificiile de acest gen după ruinele marii bazilici pe care arhiepiscopul Alexandriei, Teofil (384—412), a pus să fie ridicată în sanctuarul sfîntului Mina: era o bazilică cu trei nave și absidă semicirculară decroșată, cu un transept și cu tribune peste colaterale și peste transept. Bisericile construite în secolul al V-lea la Mînăstirea Albă *(plan 5)* și la Mînăstirea Roșie, în imediata vecinătate a localităţii Sohag, sau în curtea templului din Denderah, în Egiptul de Sus, ilustrează curentul copt: în interiorul unei construcţii dreptunghiulare, ai cărei pereţi înclinaţi, avînd deasupra lor o mulură bine degajată, amintesc de Egiptul faraonic, două colonade despart nava în trei, după tipul bazilical, dar se unesc la vest. Absida triconcă derivă din tipul de *cellae trichorae* funerare, poate prin intermediul aceleia din bazilica Sfîntului Mormînt, de la Ierusalim, cu care este în orice caz înrudită prin decorul coloanelor din interior. Aceste biserici se înfăţișează ca niște fortăreţe religioase izolate în deșert. În sfîrșit, bazilica de la Hermopolis (de prin anul 430), cu tribunele sale, cu transeptul, ale cărui braţe rotunjite formează două din exedrele amplului triconc dinspre est, și cu colonada sa care se îmbină la vest, marchează tranziţia dintre grupul alexandrin și grupul copt.

Ravenna

Ravenna, lipsită la început de tradiții locale, s-a arătat receptivă la felurite influențe. Cînd, în 402, Honorius și-a mutat aici reședința, care pînă atunci fusese la Milano, episcopul Ursus a pus să se ridice o catedrală cu cinci nave, dar fără tribune, ca și acelea de la Roma (Sfîntul Ioan din Lateran) și de la Milano (Sfînta Tecla). În 424, după moartea acestui împărat, sora lui, Galla Placidia, care fusese în vrajbă cu el, s-a întors din surghiunul petrecut la Constantinopol lîngă nepotul ei, Teodosie al II-lea, și a preluat titlul de regentă a fiului său nevîrstnic, Valentinian al III-lea. Ea a ridicat în cinstea evanghelistului Ioan — care o salvase dintr-o furtună pe drumul de întoarcere — o bazilică cu trei nave, dotată nu numai cu atrium, ci și cu nartex, după modelul celor văzute în capitala imperiului. Ea a rămas credincioasă obiceiului din Italia și nu a amenajat tribune, care ar fi pus poate probleme dificile de stabilitate arhitecților și zidarilor din partea locului. Decorul arcadelor la exteriorul pereților pe laturile lungi, necunoscut în Orient, se leagă de o tradiție ilustrată prin bazilica lui Constantin de la Trier, și prin bazilica Fecioarelor (San Simpliciano) de la Milano, ridicată în ultimul pătrar al veacului al IV-lea, de către sfîntul Ambrozie, care se născuse la Trier. Dar altarul cu absida încadrată de o parte și de alta de pastofori, ai căror pereți exteriori de est nu o depășesc, se conformează unor prototipuri cunoscute în Siria. Această formulă de altar a reapărut un secol mai tîrziu, la Sant'Apollinare in Classe, bazilică începută grație dărniciei lui Iustinian, sub episcopatul lui Ursicinus (533—536) și tîrnosită de Maximian. Regăsim aici și atriumul și nartexul. Acesta din urmă era chiar flancat de turnuri comparabile cu acelea care se văd de o parte și de alta pe fațada vest a unor bazilici din Grecia sau din Siria. Dar în răstimpul care desparte aceste două biserici, planul mai des folosit la Ravenna a fost acela, utilizat deopotrivă la Roma, al bazilicii cu trei nave, fără nartex, fără

atrium și fără tribune. El a fost aplicat sub Teodoric la catedrala ariană (Santo Spirio) și la biserica palatină (S. Apollinare Nuovo). Aceste edificii se deosebesc de cele de la Roma prin absida lor poligonală cu cinci muchii, de un tip folosit mai înainte în catedrala lui Ursus și care pare să fi fost apreciat pe litoralul Adriaticei.

Roma

Chiar și Roma, începînd de la sfîrșitul secolului al V-lea, pare să fi imitat, nu o dată, modelele practicate în Orientul bizantin. Biserica San Giovanni di Porta Latina a fost construită, pe vremea lui Teodoric, poate sub papa Ghelasie I (494—496), luîndu-se ca unitate de lungime piciorul bizantin de 31,5 cm. și nu piciorul roman de 29,6 cm. Altarul cuprinde o absidă cu trei laturi, flancată de două abside semicirculare, care se arcuiesc în cuprinsul celor două încăperi laterale ale sanctuarului, alcătuind o dispoziție a spațiului binecunoscută în Balcani. Noile bazilici, San Lorenzo fuori le mura și Santa Agnese fuori le mura, ridicate una sub papa Pelaghie II (579—590) și cealaltă sub papa Honorius I (625—638), după ce orașul fusese recucerit de trupele lui Iustinian în 533, aveau un nartex și tribune după modelul marilor biserici de la Constantinopol și din Grecia.

BAZILICILE BOLTITE

Un contrast destul de izbitor desparte bazilicile cu acoperișul pe șarpantă de bazilicile boltite, ridicate în diferite ținuturi îndepărtate și cu o fizionomie mai aparte din Mesopotamia septentrională și din centrul Asiei Mici, precum și în Armenia, în Georgia și în Cipru.

Mesopotamia septentrională

În nordul Mesopotamiei, majoritatea bazilicilor boltite se întîlnesc în regiunea muntoasă Tur Abdîn, între Mardin și Tigru. Ele nu sînt prea sigur datate. Cele mai vechi nu sînt anterioare secolului al VI-lea; altele se pare că

au fost ridicate abia în secolul al VIII-lea. Unele au o singură navă, acoperită cu o boltă longitudinală în leagăn, făcută din cărămizi, care se sprijină lateral pe o serie de mici arcuri lipite la interior de pereții lungi de piatră *(plan 6)*. Absida semicirculară se înscrie într-un dreptunghi. Nava este precedată la sud de un nartex, prin care se leagă de o mare curte pătrată, asemănătoare cu aceea pe care o găsim la bazilicile din Siria. Mai tîrziu, în secolul al IX-lea sau al X-lea, pe latura de est a curții s-a amenajat adesea o absidă, care slujea la celebrarea ceremoniilor liturgice în aer liber. Tot la est, din nartex se intra într-o mică încăpere lunguiață, situată îndărătul absidei, după o dispoziție moștenită de la templele păgîne din Mesopotamia (Babilon, Khorsabad) și din Siria (Barqush, Dura). În bisericile mînăstirilor, nava, boltită tot în leagăn, oferă particularitatea de a se desfășura transversal în fața unui sanctuar cu trei compartimente *(plan 7)*. Acest plan ciudat se trăgea tot din templele păgîne din Mesopotamia și din Siria, prevăzute cu săli extinse în sensul lățimii: la Babilon, Khorsabad și Dura aflăm principalele exemple de acest fel. În sfîrșit, bolta era legată de vechi tradiții ale arhitecturii locale, reînsuflețite de imperiile part și sasanid, cărora le-a aparținut Tur Abdîn. Orientul mesopotamian, sărac în lemn, dar bogat în argilă de bună calitate, a cunoscut foarte de timpuriu, încă din mileniul al II-lea î.e.n., bolta de cărămizi în formă de leagăn. Parții readuseră bolta la mare cinste, în secolele I și II e.n., în palatele lor din Hatra, Assur și Kuh-i-Khwaja. La rîndul lor, sasanizii au construit îndrăznețe bolți în leagăn în palatele lor din Firuzabad (al lui Ardașir I, 224—241), Bîșapur (« Frumosul Șapur », ridicat de Șapur I, la scurtă vreme după victoria lui asupra împăratului roman Valerian, în 260), Ctesiphon și Sarvistan (zidit de Bahram al V-lea, 420—438). Majoritatea acestor bolți, de origine parță și sasanidă, erau meșteșugit construite din cărămizi puse pe lat, ușor în consolă cu fiecare nou strat, fără cintru

de lemn, după o tehnică străveche în aceste regiuni, unde se mai practică și astăzi, și deosebită de tehnica romanilor, care foloseau cintre pentru bolțile lor de cărămidă, de piatră, sau de blocaj. Acest procedeu oriental al bolții fără cintru a fost aplicat și la bazilicile mesopotamiene.

Asia Mică Alte bazilici boltite au fost ridicate între secolele al VII-lea și al IX-lea, în interiorul Asiei Mici, îndeosebi în Lycaonia, în ținutul muntos Kara Dagh (Muntele Negru), la sud de Konia (străvechiul Iconium), în regiunea numită în limba turcă Bin bir kilisse (Cele o mie și una de biserici). Acestea erau mai cu seamă biserici ale unor mănăstiri. Ele aveau trei nave cu lungi bolți în leagăn, paralele cu axul edificiului și despărțite nu de coloane, ci de stîlpi masivi, care suportau împingerile bolților *(plan 8)*. Uneori nava mediană se ridica deasupra colateralelor și primea lumina, ca în bazilicile cu șarpantă, prin ferestre practicate în partea de sus a pereților lungi; alteori era de aceeași înălțime ca și colateralele și se înscria odată cu ele sub un acoperiș cu două versante. Cele două turnuri ridicate de o parte și de alta a portalului central al nartexului, care se deschidea cel mai adesea spre exterior printr-o dublă arcadă, confereau fațadei o înfățișare destul de impozantă, asemănătoare cu a Sfîntului Dumitru de la Salonic, sau cu monumentele de la Turmanin și de la Kalb Loze. Bisericile din Bin bir kilisse erau pe de-a întregul construite, inclusiv bolțile, din piatră fățuită, după modelul multor edificii romane din Asia Mică, de la care păstraseră ceva din sobra lor măreție.

Se pare că în Asia Mică s-a bucurat de succes și bolta semisferică. La Hierapolis, în Frigia, cînd *caldarium*-ul termelor (din secolul al III-lea) a fost transformat, la începutul secolului al V-lea, în biserică, bolta în leagăn a fost înlocuită de bolți în calotă. Catedrala din Hierapolis, construită după anul 535, a fost de asemenea acoperită cu bolți în calotă.

Balcanii Bazilica cu boltă în leagăn a cucerit Balcanii în secolul al VI-lea. Ea a fost poate introdusă de garnizoanele de soldați veniți din Asia Mică. Exemplare de acest fel, cu o singură navă, se găsesc în Macedonia la Sveti Ilija (Sfîntul Ilie) și la Rujkovac, în regiunea Țarițîngrad, precum și în România la Troesmis (jud. Tulcea). Bazilici boltite mai impunătoare, cu trei nave, au fost ridicate în Macedonia, la Țarițîngrad (bazilica de sud-vest), la Radolița și la Bielovo.

Armenia și Georgia Bazilica boltită, cu o singură navă sau cu trei, cu paramente frumoase de piatră fățuită și cu blocaj interior a apărut în Armenia și în Georgia în secolul al V-lea și a furnizat principalele modele de biserică timp de peste o sută de ani. La Ereruk, Aștarak, Tekor, Eghivard, Dvin în Armenia, la Bolnisi și Urbinisi în Georgia s-au păstrat frumoase specimene, ajunse pînă la noi mai mult sau mai puțin în ruină. Folosirea acestui tip coincide cu o perioadă de puternică influență bizantină și siriană: în unele din aceste biserici s-au găsit dealtfel inscripții în limba greacă sau în siriacă.

EDIFICIILE CU PLAN CENTRAL: ROTONDE, EDIFICII OCTOGONALE ȘI POLILOBE

Dacă creștinii își găsiseră în tradiția arhitecturală romană tipul bazilical pentru bisericile unde se celebrau slujbele euharistice, ei aveau în schimb nevoie și de edificii pentru ceremoniile comemorative, care se desfășurau în locurile marcate de un eveniment important din istoria sfîntă, sau acolo unde se aflau mormintele și relicvele unor martiri. Monumentele funerare, rotunde sau octogonale, din antichitatea păgînă, cum sînt mausoleele ridicate pentru Caecillia Metella și Hadrian, la Roma, sau acela al lui Dioclețian, în palatul său de la Split, au furnizat modelele acestor așanumite *martyria*. Cupola, cerută de aceste planuri

centrale, era menită să domine viitorul arhitecturii bizantine.

Rotonde

La Sfîntul Mormînt, la o dată pe care unii o situează sub domnia lui Constantin, pe cînd alții o așază în a doua jumătate a secolului al IV-lea, s-a construit în jurul grotei unde fusese depus trupul lui Hristos, la vest de bazilica ridicată de Constantin, o rotondă cu o colonadă interioară, căreia i s-a spus *Anastasis*, adică Învierea *(plan 1)*. La Constantinopol, în vechea necropolă din cartierul Psamathia, în sud-vestul orașului, s-au găsit resturile unui *martyrium* circular, care se crede a fi al sfinților Carpos și Papylos, și care, după tradiție, ar fi fost ridicat de Constantin sau de mama împăratului, Elena, după modelul rotondei Sfîntului Mormînt, dar s-ar putea ca el să fi fost construit abia în secolul al V-lea. Deasupra lui, la etaj, se afla o biserică prevăzută cu o absidă, căci, foarte curînd, în aceste *martyria* s-au celebrat nu numai slujbe comemorative, ci și liturghia euharistică, pentru care se statornicise obiceiul de a se folosi o absidă în bazilici. Se pare că la Constantinopol au existat mai multe *martyria* circulare.

Dar nu toate rotondele erau adevărate biserici martiriale. Unele erau închinate unor sfinți, sau chiar edificii afectate altor destinații. Teodosie al II-lea ridică, la începutul secolului al V-lea, la nord-est de Sfînta Sofia, o rotondă fără absidă, care a fost folosită ca tezaur al Marii Biserici *. La Salonic, mausoleul circular pe care Galeriu l-a ridicat, la sfîrșitul secolului al III-lea, în apropiere de palatul său și de arcul său de triumf, a fost prefăcut, o sută de ani mai tîrziu, fără îndoială sub Teodosie I (379—395), într-o biserică închinată Puterii Divine *(Dynamis)* în virtutea înclinării spre abstracțiuni pe care o avea epoca. Ulterior i s-a dat hramul Sfinților Îngeri, apoi

* Marea Biserică era catedrala Sf. Sofia și, prin extensie, Patriarhia de la Constantinopol.

acela al Sfîntului Gheorghe, sub care este cunoscută și astăzi. I s-a adăugat o absidă la est și o colaterală circulară. Din aceste rotonde ale Orientului bizantin și îndeosebi din aceea de la Sfîntul Mormînt s-au inspirat biserica San Stefano Rotondo, ridicată la Roma sub papa Simplicius (468—483) și în Franța, în secolul al XI-lea, bisericile Saint-Bénigne din Dijon, Neuvy-Saint-Sépulcre și Sainte-Croix din Quimperlé.

Edificii octogonale Octogonul a prilejuit dezvoltări arhitecturale mai rodnice. El este întîlnit mai ales în Palestina, în Siria și în Anatolia. La Betleem, Constantin a ridicat la răsărit de bazilica cu cinci nave și legat de ea, deasupra grotei Nașterii, un octogon al cărui rol comemorativ era comparabil cu acela al rotondei de la Sfîntul Mormînt. În 327, după victoria sa din Răsărit asupra lui Licinius, el a construit la Antiohia, în vecinătatea palatului imperial, o biserică octogonală cu tribune, înconjurată de încăperi și de exedre, care cinstea *Homonoia*, Concordia, restabilită în Imperiu grație victoriei pe care o repurtase asupra rivalului său.

La Hierapolis în Frigia, într-un cimitir din afara zidurilor, pe o colină așezată la vedere în partea de nord a cetății, s-a ridicat la începutul secolului al V-lea un edificiu de tip octogonal pe locul presupus a fi al mormintelor apostolului Filip, întemeietor al creștinismului local, și ale fiicelor sale. Poziția lui a putut fi comparată cu aceea a mausoleului care domina cetatea Halicarnas. Și efectul produs nu se deosebea probabil prea mult de acela al mausoleului închinat lui Atatürk, care își impune azi mîndra prezență modernului oraș Ankara. Complexitatea clădirii din Hierapolis și înfățișarea sa grandioasă atestă că arhitecții timpului ajunseseră la un foarte înalt nivel de iscusință tehnică și că posedau simțul monumentalului *(plan 9)*. Octogonul se înscria într-o construcție pătrată, ale cărei aripi adăposteau sălile destinate să slujească drept locuințe

preoţilor şi călugărilor care se ocupau de sanctuar. Cupola centrală se sprijinea pe opt pilaştri uniţi prin arcade triple. Capelele dreptunghiulare boltite, care se aflau între aceste arcade şi pereţii exteriori ai octogonului, erau despărţite de mici încăperi în formă de poligon neregulat, iar pe trei laturi ale acestora se arcuiau abside ce amintesc de triconcurile acelor *cellae trichorae* funerare. Dl. P. Verzone a presupus că aceste încăperi ar fi adăpostit trupurile fiicelor lui Filip. În intervalele dintre octogon şi careu se deschideau patru curţi triunghiulare, care alcătuiau sursele de lumină ale clădirii centrale. În sanctuar se ajungea printr-o scară largă, de cel mai impunător efect.

Curînd însă pe latura răsăriteană a octogoanelor s-a adăugat o absidă, aşa cum se procedase şi la rotonde, spre a înlesni celebrarea liturghiei euharistice: biserica zidită pe mormîntul Fecioarei, la Ierusalim, în secolul al V-lea, este unul dintre primele exemple de acest fel. Această formulă s-a răspîndit în decursul secolului al V-lea şi mai cu seamă în al VI-lea.

Biserica Sfîntul Gheorghe din Esra, în Siria de nord, construită în 515, este un octogon înscris într-un careu cu ajutorul a patru nişe de colţ, şi la care se adaugă la est un sanctuar tripartit, cu o absidă decroşată cu trei laturi *(plan 10)*. În interior, un octogon concentric este format de opt stîlpi racordaţi prin arcuri ce susţin o cupolă de piatră vulcanică, avînd un profil ţuguiat ca o «căpăţînă de zahăr». La Filippi, în Macedonia răsăriteană, s-a găsit un edificiu avînd un plan asemănător, cu deosebirea că latura scurtă dinspre altar se reduce la o simplă absidă semicirculară şi că octogonul interior este alcătuit din douăzeci de coloane.

Mai bogata modulaţie a spaţiului interior al edificiilor octogonale se datorează folosirii colonadelor curbe, desenînd între pilaştri exedre ajurate. Soluţia a fost fără îndoială preluată de la bisericile polilobate, care îl deţineau şi ele de la arhitectura antică, aşa cum vom vedea mai departe. Ea a fost aplicată în biserica zidită în 512—513 la

Bosra (vechea capitală a provinciei romane Arabia) întru cinstirea sfinților Serghios, Bacchos și Leontios, martiri de origine siriană, cei mai populari în patria lor împreună cu sfîntul Gheorghe *(plan 11)*. Acest edificiu este de fapt o rotondă care, ca și Sfîntul Gheorghe din Esra și octogonul din Filippi, și fără îndoială sub influența construcțiilor de acest tip, se înscrie într-un careu cu ajutorul a patru nișe de colț. În interior, între patru stîlpi în formă de L, se intercalau porticuri semicirculare de cîte patru coloane, acoperite cu bolți în semicalotă, care sprijineau cupola centrală, de lemn sau de tuf vulcanic, astăzi dispărută.

Sfinții Serghios și Bacchos de la Constantinopol

Formula, care permitea edificiilor să capete o înfățișare mai fastuoasă, era de natură să corespundă întru totul năzuințelor lui Iustinian. El a dispus să fie aplicată în biserica Sfinților Serghios și Bacchos, pe care o ridică încă din primul an al domniei sale, în 527, în același timp cu o bazilică aproape lipită de ea, care era închinată sfinților Petru și Pavel. În aceste sanctuare, unite printr-un atrium comun, se poate vedea oglindirea intențiilor ecumenice ale lui Iustinian, doritor să reîntregească *Imperium Romanum* în vechile sale granițe: pe de o parte, un edificiu cu plan central, de un tip îndrăgit în Siria și Palestina, destinat unor sfinți răsăriteni; pe de altă parte, planul bazilical, care aparținea tradiției din aceste provincii, destinat celor mai populari sfinți din Apus. Planul bisericii Sfinții Serghios și Bacchos de la Constantinopol dovedește o anume stîngăcie, care pare să arate că cei care l-au construit nu erau încă familiarizați cu tipul ales *(plan 12; il. 7)*. Octogonul se înscrie pieziș într-un cadrilater ușor neregulat, ale cărui unghiuri sînt ocupate de nișe. Între stîlpii care marchează vîrfurile octogonului, cîte două coloane la fiecare etaj alcătuiesc alternativ laturi drepte și exedre boltite în semicalotă, după un principiu

care mai stătuse la baza planului cu alternanță de nișe și pereți rectilinii la mausoleele păgîne, sau chiar la unele construcții cum ar fi termele lui Caracalla și cele din Villa Gordienilor de la Roma, în jurul anului 245.

Tendințele conservatoare manifestate în capitală, a căror acțiune am relevat-o mai înainte la Sfîntul Ioan din Studion, au făcut să se mențină la parter epistilul (arhitrava) în platbandă, pe cînd arcada domnește în colonada tribunelor, soluție logică ce rezervă părții de jos formele cele mai robuste și etajului, formele cele mai ușoare: în același spirit arhitecții eleniști suprapuseseră ordinul ionic celui doric. În plus, se accentuează astfel o unitate între plan și elevație, unde, deopotrivă, liniile drepte alternează cu cele curbe.

Edificiile octogonale construite de Iustinian, pe de o parte în cartierul Hebdomon din marginea de vest a Constantinopolului, în cinstea sfîntului Ioan Botezătorul, și pe de alta în satul Anaplus pe malul apusean al Bosforului, în cinstea sfîntului Mihail, se înrudeau cu Sfinții Serghios și Bacchos. Cu acel simț al monumentalului, care i-a caracterizat acțiunile, Iustinian a pus în fața acestor edificii octogonale un atrium, pînă atunci rezervat bazilicilor mari.

San Vitale de la Ravenna

San Vitale poate fi socotit o versiune reînnoită și perfecționată a bisericii Sfinții Serghios și Bacchos *(il. 8)*. Construcția sa a fost efectuată aproximativ între anii 530 și 547, grație dărniciei pe care Iustinian a acordat-o locuitorilor Ravennei prin intermediul lui Iulianos, bancher de origine greacă. Într-adevăr, împăratul pare a se fi hotărît să susțină populația locală ortodoxă în lupta ei împotriva goților arieni și să-i procure mijloacele de a-și construi noi biserici: astfel, comunitatea ortodoxă nu s-ar mai fi simțit în stare de inferioritate în raport cu ereticii care beneficiau de sprijinul lui Teodoric și al fiicei acestuia, Amalasuntha. Prin aceasta Iustinian înțelegea să-și atragă simpatiile efective ale unei

a « cincea coloane », în vederea recuceririi la care visa. Ravenna a fost dealtfel recucerită de trupele lui în 540, înainte de terminarea lucrărilor de zidire a bisericii San Vitale. Prezența în această biserică a unui nartex și a unor tribune, străine tradiției din Italia, și tehnica construirii pereților din cărămizi plate, deosebite de cărămizile groase ale mausoleului Gallei Placidia sau ale bisericii Sfîntul Apolinarie cel Nou, dovedesc influența Constantinopolului, evidentă și în folosirea unor soiuri de marmură care provin din carierele din Proconez, în Marmara. Tot practicii din Constantinopol i se datorează atriumul, în general absent în bisericile Ravennei din secolul al V-lea. La exterior edificiul este un octogon. În interior cei opt stîlpi care constituie vîrfurile octogonului central sînt reuniți — cu excepția părții răsăritene dinaintea altarului — prin exedre arcuite, cu două etaje de cîte două coloane. Și, în același spirit, care l-a făcut să prefere în plan succesiunea curbelor, față de alternarea lor cu laturile — cum fusese cazul la Sfinții Serghios și Bacchos — arhitectul a înlocuit la parter arhitravele în platbandă ale bisericii din Constantinopol cu arcade asemănătoare celor ale tribunelor. De aici rezultă o impresie de armonie, de suplețe și de grație mai mare decît la biserica Sfinții Serghios și Bacchos. Această impresie este și mai accentuată datorită proporțiilor zvelte ale stîlpilor, care urcă dintr-o zvîcnire din paviment pînă la trompele de colț, fără să fie întrerupți de cornișe, cum erau la Constantinopol în biserica celor doi sfinți sirieni. Spațiul se însuflețește din această mișcare de linii radiale și ascendente, și pare să se dilate. Se poate vorbi, citîndu-l pe Michelis, despre o arhitectură « de păianjen ». Aceste efecte de « dematerializare », obținute printr-o folosire judicioasă a exedrelor arcuite cu coloane și prin zvelțețea liniilor suporților sînt identice cu efectele pe care Anthemius din Tralles și Isidor din Milet le obținuseră la Sfînta Sofia din Constantinopol, construită aproape simultan, între 532 și 536. O folosire identică a placajelor de marmură

policromă încercuite cu o baghetă de marmură albă întăreşte înrudirea între cele două edificii faţă de care Iustinian manifesta un interes deosebit. Poate că însuşi împăratul ceruse arhitecţilor Sfintei Sofia planurile pe care le trimise episcopului din Ravenna, Ecclesius, pentru construirea bisericii San Vitale. Dacă intervenţia zidarilor locali explică utilizarea la cupole a unor amfore încastrate după o tehnică de origine romană, care fusese aplicată mai înainte la cupolele baptisteriului din oraş, nu este însă mai puţin adevărat că San Vitale apare ca un edificiu de stil constantinopolitan. Acest amestec de «dematerializare» şi de fast, care tindea să evoce o lume transcendentă, spiritualizată şi somptuoasă, caracterizează de asemenea şi panourile de mozaic ale lui Iustinian şi Teodorei din corul bisericii ravennate.

San Vitale este fără îndoială principalul model din care s-a inspirat Odo din Metz cînd a construit capela palatină din Aachen pentru Carol cel Mare; acesta concepea capitala tînărului său imperiu după imaginea Ravennei, a cărei succesiune o prelua şi unde pusese să fie jefuit palatul lui Teodoric. Chiar şi în Italia San Vitale a fost imitat la începutul secolului al XI-lea în catedrala din Arezzo, dărîmată apoi în 1561, iar în secolul al XII-lea în catedrala din Montefiascone.

Baptisterii Planurile octogonale, simple sau înscrise într-un careu, au fost folosite şi la baptisterii, cu mai mare preferinţă, se pare, în Occident decît în Orient. Să ne gîndim la Sfîntul Ioan din Lateran, la vechile biserici din Milano, la Provenţa şi la oraşele Adriaticei: Ravenna, Grado, Aquileia, Salona, Poreč (Parenzo, anticul Parentium). În Răsărit, baptisterii de acest tip se întîlnesc mai ales în marile construcţii născute din tradiţii complexe, cum ar fi Sfînta Sofia de la Constantinopol şi Sfîntul Simeon de la Kalat Seman. Folosirea de către creştini a sălilor octogonale ale unor terme păgîne pentru ritualul botezului şi-a împletit

desigur aici efectele cu valoarea simbolică pe care o căpătase octogonul: într-adevăr, el semnifica un edificiu comemorînd o victorie asupra morții. Dintr-un scurt poem al sfîntului Ambrozie aflăm că mistica numerelor cultivată de sfinții Părinți își afla o aplicare legată de planurile octogonale: opt înseamnă o nouă naștere, după șapte, constituit din unirea între patru (cele patru elemente, adică materia, trupul) și trei (Sfînta-Treime, cele trei virtuți teologale, deci sufletul).

«Cupola de pe stîncă»

La sfîrșitul secolului al VI-lea, califul omeiad Abd-el-Melik a rămas credincios obiceiurilor tradiției creștine atunci cînd a poruncit să se construiască, în anul 691, la Ierusalim, fără îndoială de către arhitecți bizantini, după un plan octogonal, «Cupola de pe stîncă» (Kubbet-es-Sachra, pe nedrept numită moscheea lui Omar), pe o stîncă de două ori sfîntă pentru arabi: acolo unde Avraam (Ibrahim) fusese gata să-l sacrifice pe Isaac și de unde Mohamed s-ar fi înălțat în călătoria sa nocturnă spre cer. Pînă și vecinătatea unui edificiu cu plan bazilical, moscheea El-Aqsa, amintește de o juxtapunere frecventă în arhitectura bizantină.

Planuri polilobe

Pentru bisericile martiriale și cele dedicate altor sfinți, bizantinii au utilizat de asemenea planurile polilobe, pe care cei vechi le folosiseră pentru mausolee, pentru nimfee (ca acela din grădinile lui Licinius, cunoscut sub numele eronat de templul Minervei Medica din Roma) și pentru pavilioanele care le înfrumusețau reședințele (de pildă la villa lui Hadrian și la Piazza Armerina). A fost preferat planul patrulob (sau tetraconc), în aparență pentru că forma o cruce și pentru că permitea o mai bună descărcare a împingerilor cupolei centrale. La edificiile reușite, trei exedre cu coloane se arcuiau în interior între stîlpi, exceptînd în general latura dinspre altar. Printre principalele exemple citățm: biserica construită în curtea

bibliotecii lui Hadrian, fără îndoială la începutul secolului al V-lea, de către împărăteasa Evdochia-Athenais, soția lui Teodosie al II-lea, în orașul său natal, Atena *(plan 13);* Biserica Roșie din Perustița (Filipopoli din Tracia, astăzi Plovdiv, în Bulgaria, la sfîrșitul secolului al V-lea); biserica martirială din Seleucia-Pieria, portul Antiohiei (sfîrșitul secolului al V-lea). Desigur că din Răsăritul bizantin se trage planul bisericii San Lorenzo din Milano, construită la o dată necunoscută, dar care trebuie situată după toate aparențele sub regența Gallei Placidia, în al doilea pătrar al secolului al V-lea. La Milano au fost întotdeauna bine primite sugestiile din provinciile răsăritene ale imperiului. În liturghia sa, sfîntul Ambrozie (aprox. 340—397) făcuse loc tradițiilor orientale, mai ales siriene. Am văzut și mai înainte, în legătură cu bazilicile de la Ravenna, că Galla Placidia se întorsese din surghiunul petrecut la Constantinopol nutrind dorința de a înzestra orașele asupra cărora domnea cu edificii asemănătoare acelora cu care se mîndreau cetățile bizantine.

Planul triconc a fost adoptat în tînărul regat longobard din valea Padului la începutul secolului al VII-lea, odată cu reînnoirea influențelor orientale prilejuită de sosirea unor călugări bizantini însărcinați de către papa Grigore I și de urmașii săi să smulgă din rădăcini arianismul. Acest plan a fost ales pentru Sfînta Maria din Castelseprio și pentru biserica din Como, închinată sfintei Eufemia, martiră din Calcedonia.

Tetraconcul, lipsit de exedrele cu colonade, putea să se înscrie și el într-un careu, prin inserția în unghiuri a patru încăperi, după o formulă cu aspect mai auster. Acest plan a fost adoptat la edificiul — după cît se pare un baptisteriu — construit la sud-est de catedrala din Țarițîngrad (poate Iustiniana Prima).

Acest tip avea să se bucure de o mare trecere în Armenia, poate și pentru că a fost adoptat la construirea catedralei din Etșmiadzin, capitala religioasă a Armeniei, situată la est de reședința

regală din Vagarşapat (484—485): catedrala comemora locul unde sfîntul Grigore Luminătorul, care a convertit Armenia la creştinism în ultimul pătrat al secolului al II-lea, văzuse ridicîndu-se cea mai înaltă şi cea mai strălucitoare dintre cele patru coloane de foc încununate de o cruce de lumină pe care Dumnezeu i le-a arătat. Acoperişul piramidal al acestei prime catedrale era de lemn, după cum spun cronicarii armeni; el a fost înlocuit cu o cupolă de piatră în secolul al VII-lea cînd catedrala a fost reconstruită. Tetraconcul înscris într-un careu a fost reluat mai ales în biserica pe care catolicosul (patriarhul) Komitas a construit-o în 618, în apropiere de Vagarşapat, pe mormîntul marii sfinte armene, Ripsimé *(plan 14; il. 11)*. De data aceasta însă nişe adînci, aparţinînd unui tip cunoscut de mai înainte la mausoleele păgîne, sînt adîncite pe faţade, între braţele crucii şi încăperile din colţuri: această formulă decorativă avea să se bucure de un mare succes în Armenia şi în Georgia, unde o regăsim de pildă în sanctuarul din Mzchet, care adăpostea o bucată din „Adevărata Cruce".

Alteori, dimpotrivă, absidele ieşeau înafară în mijlocul fiecărei laturi: în catedrala din Etşmiadzin, reconstruită în secolul al VII-lea, şi în aceea din Bagaran, ridicată între 624 şi 631. La fel este şi planul Sfîntului Satiro, de la Milano, din secolul al VIII-lea. Dar această asemănare poate să se explice printr-o filiaţie comună pornind de la modelele antice, fără să ne imaginăm, cum a făcut Strzygowski, că biserica din Milano s-ar fi datorat unui arhitect armean venit în Italia împreună cu un trib al goţilor.

Am văzut mai înainte că obiceiul de a introduce colonade din planul tetraconc pătrunsese şi la rotonde şi la edificiile octogonale, de exemplu la Bosra (vezi pag. 77—78). La fel s-a întîmplat şi la biserica rotondă pe care patriarhul Nerses al II-lea a pus să fie ridicată între anii 644 şi 652 la Vagarşapat întru perpetuarea amintirii unei viziuni teofanice a sfîntului Grigore Luminătorul: este motivul pentru care locul a primit numele

de Zvartnotz, «îngerii ce veghează» *(plan 15)*. Dispozitivul de la Zvartnotz va fi imitat în Armenia, la Sfîntul Grigore din Ani, construit de regele Gagik I, în anul 1001, și în Georgia apuseană, în jurul anului 900, la biserica din Bana.

Moda planurilor centrale în Renaștere

Planurile centrale, care provin dintr-o tradiție prea puțin cunoscută a arhitecturii din epoca imperială romană, s-au bucurat din nou de o mare favoare pe lîngă artiștii din Renașterea italiană, care au aflat în ele modalitatea de a-și exprima viziunea despre o lume de o armonie și o desăvîrșire ideale: octogonul de la Sfînta Maria a Îngerilor, construit la Florența de Brunelleschi în 1440; rotonda Tempietto de la San Pietro în Montorio ridicat la Roma de Bramante în 1503; planuri polilobe cruciforme pentru Sfîntul Petru din Roma, datorate lui Bramante și Michelangelo. Și tot atunci Montano și-a alcătuit prețioasa culegere de gravuri după mausoleele romane cu plan radial.

PLANURILE ÎN CRUCE

Pentru *martyria* — cuvîntul fiind luat în cel mai larg sens al său, cuprinzînd și sanctuarele închinate apostolilor — arhitecții bizantini au recurs și la planurile în cruce liberă, ale căror principale elemente le fuseseră transmise de către înaintașii lor din vremurile păgînismului. Începînd din secolul I e.n. în Siria de nord se săpaseră în stîncă hipogee; cele trei *arcosolii* și vestibulul desenau o cruce în jurul careului central. De asemenea, în Siria, în Palestina, în sudul și vestul Asiei Mici, se ridicaseră mausolee tetrastile și chiar cruciforme, al căror careu central putea fi acoperit fie cu o boltă în cruce, fie cu un acoperiș piramidal sau cu o calotă sferică. La construcțiile de acest tip și la băile publice cu o formă înrudită, la sfîrșitul secolului al II-lea și-au făcut apariția

pandantivele sau triunghiurile sferice. Ele reprezintă o perfecţionare a asizelor în consolă, arcuite orizontal şi vertical, care trebuiau să asigure trecerea între careul de bază şi cercul cupolei. Vom cita exemple din această epocă, în Palestina şi în Siria, la un mormînt din Kasr-el-Nuejis, în apropiere de Amman, la mausoleul de la Sebaste, în Samaria, şi la băile din Brad şi Gerasa. În Asia Mică s-a păstrat un număr destul de mare din aceste mausolee cu calotă, datînd din secolul al III-lea; la Side, în Pamphilia, pe valea Meandrului, la Sardes şi la Efes. Anumite morminte ale martirilor au putut aparţine acestui tip. De aceea nu este surprinzător faptul că el a fost reluat de creştini pentru bisericile martiriale. Dar ei au dat o mai mare extindere braţelor, în aşa fel încît să deseneze mai limpede forma de cruce, simbolul credinţei lor, al cărei cult se răspîndise în a doua jumătate a secolului al IV-lea.

Cel mai vechi *martyrium* de acest gen pe care îl cunoaştem astăzi este acela pe care episcopul Antiohiei, Meletie, l-a ridicat în 379—380, pe malul drept al fluviului Orontes, în cartierul Kaussié, deasupra moaştelor sfîntului Vavila, unul dintre predecesorii săi în jilţul episcopal al oraşului, martirizat sub Decius în anul 250 ***(plan 16)***. Sala centrală, cu plan pătrat, era un fel de ciborium sau de tetrapil dominînd mormîntul, în care un singur sarcofag adăpostea trupurile sfinţilor Vavila şi Meletie (mort în 381). Ea era limitată de patru arcuri zvelte, care se sprijineau pe pilaştri de colţ în formă de L şi care puteau purta fie un acoperiş piramidal cu şarpantă, fie o cupolă. Pe fiecare dintre laturile sale se deschidea o navă lungă, fără colonadă interioară, acoperită cu şarpantă. Tot în jurul anului 380, Grigore din Nysa a construit în acest oraş, al cărui episcop era, un martyrium a cărui sală centrală avea un plan octogonal, iar patru exedre semicirculare, decroşate în plan, se arcuiau între braţele crucii. Edificiul a dispărut, dar ne putem face o idee destul de precisă despre el după de-

scrierea lăsată de acest mare părinte al bisericii răsăritene într-o scrisoare adresată episcopului din Iconium, Amfiloh. După mărturia lui Grigore, acest plan ar fi fost des întîlnit în Asia Mică: mai cunoaștem unele specimene nu prea bine datate în Capadocia, mai ales în regiunea Bin bir kilisse, unde brațele crucii se grefează pe un octogon cu laturi drepte.

Planul în formă de cruce a fost de asemenea adoptat pentru biserica pe care Teodosie al II-lea (408—450) a ridicat-o deasupra mormîntului sfîntului Ioan Evanghelistul, la Efes *(plan 17)*. În jurul vechiului edicul pătrat cu patru coloane, care se ridică asemenea unui baldachin peste mormîntul apostolului, se desfășurau cele patru brațe ale unei cruci latine, la vest, la nord și la sud, avînd forma bazilicilor cu trei nave, iar la est aceea a unei bazilici cu cinci nave.

Textele privitoare la biserica Sfinților Apostoli, zidită la Constantinopol de către Constantin și fiul său Constanțiu, înainte de anul 356, spre a adăposti cenotafele* celor doisprezece discipoli ai lui Hristos, precum și sarcofagele membrilor familiei imperiale, nu sînt prea clare pentru a ne da certitudinea că indicațiile cuprinse în ele despre asemănarea cu o cruce se referă la un plan în formă de cruce liberă, sau la o bazilică cu transept. În orice caz, sfîntul Ambrozie a ales un plan în formă de cruce pentru biserica Sfinților Apostoli, pe care a ridicat-o în orașul său Milano, atît de receptiv, cum am văzut și mai înainte, la influențele venite din provinciile răsăritene ale imperiului.

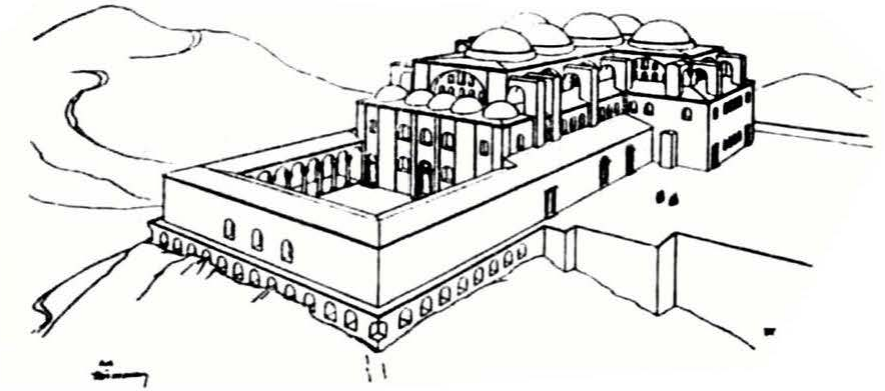
De această familie de monumente se leagă și biserica Sfintei Cruci, pe care Galla Placidia a zidit-o nu departe de palatul ei din Ravenna. Edificiul a fost aproape în întregime distrus la începutul secolului al XVII-lea: sub refacerile ce i s-au adus nu a mai rămas decît o parte din brațul vest, transformat astăzi în atelier. Mai tîrziu, Galla Placidia a lipit de peretele sud al nartexului o construcție mică în formă de cruce

* Cenotaf = mormînt imaginar, sarcofag comemorativ.

(il. 10), destinată poate să devină mausoleul ei. Evenimentele hotărîră altfel, întrucît Galla muri la Roma, în 27 noiembrie 450, şi trupul ei a fost probabil depus în mausoleul familiei imperiale din vecinătatea Sfîntului Petru. Oricum ar fi, edificiul ravennat este cunoscut în chip tradiţional sub numele de mausoleul Gallei Placidia. Dacă inspiraţia după care a fost construit vine din Răsărit, în schimb tehnica este din partea locului. Pereţii sînt făcuţi din cărămizi groase şi arcadele mari care îi decorează în exterior derivă din acelea ale bazilicii de la Trier, prin intermediul oraşului Milano. Calota de la intersecţia braţelor crucii, ascunsă pe dinafară de un acoperiş cu patru ape, este construită din cărămizi şi extradosul ei este acoperit cu tuburi de teracotă, legate cu mortar, care erau menite să o facă mai uşoară. Braţele crucii erau boltite în leagăn.

Avîntul luat de folosirea cupolelor sub Iustinian a permis ca planurile în formă de cruce să capete o amploare monumentală, care satisfăcea pofta de fast şi de putere a împăratului. Deplîngem dispariţia bisericii Sfinţilor Apostoli, pe care el a ridicat-o la Constantinopol între 536 şi 550, pentru a înlocui vechiul sanctuar al lui Constantin şi Constanţiu, foarte deteriorat pe atunci. După o tradiţie literară foarte acceptabilă, arhitecţii acestei biserici ar fi fost Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet, cărora li se datorează şi Sfînta Sofia. În 1420, cînd călătorul florentin, Buondelmonti, a văzut-o, biserica lui Iustinian era şi ea «ruinată de vreme». În 1461 Mahomed al II-lea a dărîmat-o pentru a o înlocui cu marea sa moschee. Ne putem face însă o idee despre ea după descrierile lăsate de Procopius, Constantin din Rhodos (între 931 şi 944) şi Nicolae Mesarites (aprox. 1200). Era o biserică cu un plan în cruce greacă, avînd patru braţe egale bine degajate, precedate de un nartex dublu şi de un atrium. Era acoperită de cinci cupole, ale căror împingeri se neutralizau: una în centru, celelalte pe fiecare dintre braţele crucii. În acelaşi spirit, Iustinian a înlocuit biserica Sfîntul Ioan din Efes, datorată

lui Teodosie al II-lea, printr-un edificiu de dimensiuni sporite, tot în cruce latină *, dominat de şase cupole: una în centru şi pe fiecare din braţele



Efes. Biserica Sfîntul Ioan, reconstruită de Iustinian. Elevaţie reconstituită.

est, nord şi sud; două pe braţul vest, mai lung. Sfinţii Apostoli din Constantinopol şi Sfîntul Ioan din Efes, aşa cum au fost reconstruite de Iustinian, stau la originea unei tradiţii căreia îi aparţin San Marco din Veneţia şi Saint-Front din Périgueux.

Tipului de plan în cruce i se mai poate adăuga sanctuarul pe care împăratul Zenon l-a ridicat, între 476 şi 490, în jurul stîlpului în vîrful căruia s-a izolat sfîntul Simeon Stîlpnicul (stilitul) *(il. 9)*. Bazilica destinată celebrării liturghiei şi octogonul comemorativ se împletesc aici într-o formulă amplificată a edificiilor cruciforme, de genul celor întîlnite în Asia Mică. Se presupune uneori că octogonul avea deasupra un dom piramidal, de lemn, cu opt ape. Domul pare să se fi prăbuşit ca urmare a unui cutremur, deoarece atunci cînd Evagrius a vizitat sanctuarul, în 560, octogonul era descoperit.

PLANURILE ÎN CRUCE ÎNSCRISĂ

Aceste planuri, care domină în arhitectura bizantină începînd din epoca dinastiei Macedonene,

* Spre deosebire de *crucea greacă*, cu braţe egale, *crucea latină* are braţul inferior mai lung.

nu se întîlnesc decît rareori în epoca paleocreştină. Uneori s-a crezut că ele se trag din planul în cruce, prin adăugarea unor încăperi între braţele crucii. Dar, fără a exclude posibilitatea ca originea unora să ţină de această evoluţie, este bine să nu se piardă din vedere că ele sînt atestate încă de mai înainte, cu numeroase variante, începînd chiar din secolul al II-lea e.n., la mausoleele păgîne şi, de asemenea, la construcţii ca Tychaion-ul din Mismiyeh. Cel mai bun exemplu ce ne-a rămas este biserica ridicată în 464-465 la Gerasa, întru cinstirea Proorocilor, Apostolilor şi Martirilor, intercesori între omenire şi Dumnezeu *(plan 18)*. Din pătratul central se desprind patru nave cu colonade duble. Sălile mici ce se formează între braţe dau naştere careului în care se înscrie crucea. Nu sîntem siguri de felul cum erau dispuse acoperişurile: de obicei se presupune o piramidă în şarpantă pe încrucişarea centrală şi acoperişuri cu două ape pe braţele crucii. S-a propus de asemenea posibilitatea unor piramide mai scunde pentru sălile din colţuri. De acest tip pare să fi fost şi primul stadiu al bisericii Maicii Domnului din Antalya (vechea Attaleia), în Pamphylia, din secolul al VI-lea sau de la începutul celui de-al VII-lea: şi aici acoperişurile erau de lemn, cu o piramidă centrală.

Edificiile în cruce înscrisă nu îşi vor găsi deplinele lor posibilităţi de dezvoltare decît atunci cînd se va adopta pentru acoperirea lor cupola şi bolţile de zidărie.

BAZILICILE CU CUPOLĂ

Cele mai vechi monumente

Aplicînd cupola la planul bazilical, care nu era conceput în acest sens, bizantinii creară o formulă necunoscută în antichitatea păgînă şi care avea să determine dezvoltarea ulterioară a arhitecturii lor. Istoria începuturilor acestui tip este încă învăluită în multă obscuritate. Nu se poate acorda o deplină încredere

anecdotei relatate în secolul al XI-lea de către Gheorghe Cedrenus, după care Constanţiu ar fi ridicat, către mijlocul secolului al IV-lea, pe prima bazilică a Sfintei Sofia din Constantinopol, o cupolă de zidărie care s-ar fi dărîmat în 361 cînd Iulian Apostatul a fost proclamat împărat în Galia. Caracterul moralizator al acestei poveşti, care nu este confirmată de alte mărturii, o face întrucîtva suspectă. După date furnizate de texte sau de monumente se presupune că o cupolă de lemn ar fi încununat mai multe bazilici: Sfîntul Marcu din Constantinopol (sub Teodosie I, la sfîrşitul secolului al IV-lea), bazilica de lîngă Ilissos la Atena (secolul al V-lea), biserica dinspre răsărit de la Alahan Monastir (sau Hogea Kalessi) în Isauria (către anul 450). Unul dintre cele mai vechi exemple de bazilică cu cupolă de zidărie pare a fi o biserică din Meriamlik, în Cilicia, care ar fi fost construită sub Zenon (474—491) *(plan 19)*. Spre a suporta împingerile acestei cupole, situată dinaintea absidei, deasupra altarului, ca un fel de mare ciborium, s-ar fi introdus în planul bazilical patru stîlpi susţinînd arcuri mari care, spre vest, taie destul de stîngaci înaintarea colonadei, şi s-ar fi înlocuit acoperişurile pe şarpantă cu bolţi. Unii savanţi socot totuşi că aici n-ar fi existat decît o cupolă de lemn. Cunoaştem, însă, cupole de zidărie pe un plan pătrat, într-un turn al zidului de incintă vest de la Constantinopol, datînd din 447, şi în două săli ale Marelui Palat imperial, care pare să fi fost ridicate sub domnia lui Marcian (450—457) sau puţin mai înainte.

Merită dealtfel să se cerceteze mai îndeaproape de la cine au preluat bizantinii această boltire cu cupolă de zidărie pe un plan pătrat. Tradiţia arhitecturală romană folosise aproape exclusiv cupola pe planuri centrale — rotonde sau octogoane — şi majoritatea bisericilor martiriale creştine, precum şi cele care derivau din ele îi rămăseseră fidele. Pentru a acoperi un spaţiu pătrat, Roma şi Italia preferaseră formula mai comodă

a bolții în cruce *. Cupola acoperind o sală rectangulară este aparent o formulă originară din Orientul mediteranean. Se cunosc cîteva exemple de acest gen în mormintele egiptene din Imperiul Vechi și din cel Nou, dar ea pare să aparțină mai ales regiunilor asiatice. Este întîlnită sub o formă încă destul de rudimentară în mai multe cavouri ale mormintelor regale din Ur, în Caldeea, spre mijlocul celui de-al III-lea mileniu î.e.n. Avînd un profil semicircular sau elipsoidal, ea încununa felurite construcții pe un relief din epoca lui Sennacherib (sfîrșitul secolului al VIII-lea î.e.n.), reprezentînd fără îndoială o localitate de munte din Siria de nord, unde ea supraviețuiește și astăzi în acele *qubab* de la sate. Să notăm totuși că nu s-a găsit nici o cupolă, nici în palatele regilor asiro-babilonieni, nici în acelea ale ahemenizilor. Poate că în aceste țări era folosită doar la construcțiile de dimensiuni modeste. În schimb, ea s-a răspîndit în Siria, în Palestina și în sudul și vestul Asiei Mici, în secolele al II-lea și al III-lea e.n., la mormintele și la băile cu plan pătrat. Aici, pentru a se asigura trecerea de la baza circulară a cupolei la careul desenat de suporți, s-a pus la punct — spre sfîrșitul secolului al II-lea e.n. — procedeul pandantivului sau al triunghiului sferic, pe care bizantinii aveau să-l folosească într-un mod aproape exclusiv. Nu este deci cazul să credem că ei ar fi împrumutat tehnica sau ideea cupolei deasupra planului pătrat de la sasanizi, deoarece aceștia făceau racordul cu ajutorul trompei de colț (fragment de boltă cel mai adesea semiconică, cîteodată ca un sfert de sferă) cunoscută și în Africa de nord în secolul al III-lea e.n. Este adevărat că, încă din secolul al III-lea, sasanizii au știut să dea cupolelor din palatele lor o amploare monumentală și nu este exclus ca dorința de a rivaliza cu impunătoarele lor creații să fi contribuit la a-i îndemna pe Iustinian și pe contemporanii săi pe această

* Rezultată din intersectarea a două bolți în leagăn perpendiculare, cu rază egală.

cale a splendorii arhitecturale, spre care îi îndrumau și atîția factori ai propriei lor istorii. Dar tocmai în tradițiile lor au găsit atît tehnica de construcție cît și simbolismul cupolei, considerată ca o imagine a bolții cerești. Încă mai înainte Nero acoperise sala circulară a tronului din palatul său cu o cupolă care « se învîrtea în jurul ei, ziua și noaptea, după chipul și asemănarea lumii » (Suetoniu, *Nero*, 31). Mai tîrziu, la sfîrșitul celui de-al II-lea secol, Dioclețian a construit o rotondă astrală în palatul său de la Split. « Marele Palat » ridicat de Constantin în noua sa capitală cuprindea săli rotunde cu cupole. Înseși dificultățile pe care le aducea după sine aplicarea cupolei la planul bazilical al bisericilor, fără compensația vreunui avantaj de ordin practic, dovedesc cu prisosință că acest mod de acoperire a edificiilor a fost ales în virtutea semnificației sale simbolice.

Bazilica cu cupolă de zidărie pare să se fi bucurat de trecere la Constantinopol încă de la începutul secolului al VI-lea: biserica Sfîntului Polieuct, ridicată aproximativ între 524 și 527 de principesa Iuliana Anicia, strănepoată a Gallei Placidia, ar fi fost de acest tip și, în aceiași ani, Iustinian, încă înainte de a se urca pe tron, pe vremea unchiului său Iustin I (518—527), ar fi renovat bazilica Născătoarei de Dumnezeu din Blacherne, construită de Pulheria și Marcian, înzestrînd-o cu o cupolă.

Sfînta Irina de la Constantinopol

Sub domnia lui Iustinian bazilica cu cupolă avea să triumfe prin construirea celor două biserici învecinate, Sfînta Irina și Sfînta Sofia, ridicate spre a înlocui sanctuarele așezate sub aceleași hramuri, distruse la 15 ianuarie 532 de incendiul din cursul răscoalei Nika (numită astfel pentru că răzvrătiții se răspîndiseră pe ulițe strigînd *Nika:* învinge!). În afară de existența unei cupole, nu cunoaștem aspectul pe care îl aveau în secolul al VI-lea părțile superioare ale bisericii Sfînta Irina, deoarece edifi-

ciul, după ce trecuse printr-un nou incendiu în 564, a fost grav deteriorat de un violent cutremur de pămînt, în octombrie 740, şi reconstruit sub Constantin al V-lea Copronimul.

Sfînta Sofia de la Constantinopol

În schimb, Sfînta Sofia a rămas încă aproape pe de-a întregul păstrată sub aspectul ei din secolul al VI-lea *(il. 12, 13)*. După mărturia unui cronicar, Iustinian a dorit « o biserică aşa cum nu a mai fost niciodată de la Adam încoace şi cum nu va mai fi nicicînd de-acum înainte ». A poruncit zidirea ei cînd, îndată după potolirea spaimei iscate de răscoala Nikà, s-a hotărît să repare stricăciunile de pe urma incendiului şi să afirme astfel dinaintea poporului o putere nelimitată, care înţelegea să nu-i mai fie contestată. Lucrările au început încă din 23 februarie 532. Iustinian chemă doi arhitecţi, Anthemius din Tralles (în Caria, actualul oraş Aydin) şi Isidor din Milet, ambii originari din Anatolia unde, de veacuri, se practicase construirea cupolelor şi de unde au fost recrutaţi şi lucrătorii isaurieni. Anthemius şi Isidor erau mai mult decît arhitecţi. Textele bizantine îi califică drept *mechanikoi* sau *mechanopoioi* — ingineri, cum am zice noi, oameni formaţi după disciplinele acelei *mechanikè*, ce cuprindea o parte teoretică, geometrie, aritmetică, astronomie şi fizică, şi o parte practică, artele construcţiei, schelăriei şi picturii. Anthemius şi Isidor sînt cunoscuţi dealtfel amîndoi ca matematicieni (întrucît matematicile greceşti au continuat să fie practicate pînă la sfîrşitul Imperiului bizantin, pe cînd în Occident ele au fost date uitării). Anthemius se trăgea dintr-o familie de oameni de ştiinţă şi el însuşi scrisese tratate ştiinţifice, printre care *Paradoxurile mecanice*, unde făcuse dovada unei cunoaşteri temeinice a proprietăţilor focale ale conicelor şi a aplicării lor în optică. Isidor grupa în jurul său o şcoală, unde se manifesta interes faţă de operele lui Arhimede, între altele faţă de cele două cărţi despre sferă şi despre cilindru.

Lui i se datorează un comentariu asupra unui tratat *Despre bolți* de Heron din Alexandria (care a trăit, după cît se pare, la sfîrșitul secolului I e.n.). Tot el imaginase construcțiile care permiteau calcularea unghiurilor diedre în corpurile solide regulate. În sfîrșit, inventase un compas pentru a desena parabolele. Unul dintre elevii săi, care îl numea « marele maestru », adăugase la *Elementele* lui Euclide ultima parte a cărții a XV-a, unde se studiază poliedrii regulați înscriși. Iustinian apelase deci la doi ingineri-matematicieni, pricepuți în problemele teoretice și practice.

Construcția a durat ceva mai mult de cinci ani. În ziua tîrnosirii, 27 decembrie 537, cînd Iustinian, ajuns la poarta cea mare care punea nartexul în comunicare cu naosul, văzu monumentul terminat, uitînd riguroasa etichetă imperială, alergă pînă la amvon și strigă: « Slăvit fie Dumnezeu care m-a socotit vrednic de a înfăptui o asemenea operă. Te-am învins, o, Solomon ! »

Văzut din afară, edificiul pare cam greoi. Aceasta din pricină că, asemenea construcțiilor boltite din epoca romană, exteriorul nu este altceva decît « învelișul » clădirii. Cele patruzeci de contraforturi mici, care încing baza cupolei fără tambur, o fac să pară mai turtită decît este în realitate. Impresia de masivitate este sporită și mai mult de contraforturile puternice care proptesc fațadele nord și sud și care au fost supraînălțate și consolidate în decursul secolelor. Pentru a putea aprecia mai bine ansamblul, privitorul trebuie să se retragă atît cît să nu mai vadă decît impresionantul joc al maselor. Arcadele mari care se desfășoară pe fațade sînt caracteristice pentru ahitectura constantinopolitană.

Trebuie să pătrunzi în biserică pentru a te simți zguduit de măreția și cutezanța construcției *(il. 13)*. Planul a rămas acela al unei bazilici cu trei nave despărțite de colonade, dar cupola, în loc să fie de bine de rău suprapusă spre est unui tip de clădire care nu era făcut să o primească, cum a fost cazul în secolul al V-lea,

domină suveran ansamblul structurilor al căror centru devine și cărora le conferă o adevărată unitate organică *(plan 20)*. Îndată ce treci de ușile ce duc din nartex în nava centrală, o vezi cum se înalță la cincizeci și cinci de metri, afirmîndu-și imperios prezența deasupra jerbelor luminoase care țîșnesc din cele patruzeci de ferestre care îi străpung baza. La est și la vest este sprijinită de două semicalote de același diametru, proptite la rîndul lor de semicalotele radiale ale nișelor: două la vest, întrucît aceea din mijloc este înlocuită de ușa imperială, și trei la est, unde nișa mediană formează absida. Anthemius și Isidor au evitat astfel dezacordul care ar fi putut rezulta din juxtapunerea unei cupole și a unui acoperiș pe șarpantă. Întregul înveliș dă o impresie de unitate, semicalotele producînd la două niveluri diferite efecte de armonioasă plenitudine, analoge cu plenitudinea cupolei centrale. La exterior, la nord și sud, cupola este susținută de două mari arcuri de descărcare, în care se înscriu timpane străpunse de două rînduri de ferestre și sprijinite pe două etaje de arcade cu coloane. Marile arcuri laterale n-ar fi putut suporta singure împingerile cupolei și a fost nevoie să se întărească fiecare în exterior prin cîte două puternice contraforturi, ridicate pe navele laterale. Acestea dirijează împingerile în afară, la fel ca și semicalotele de la est și de la vest, printr-un întreg sistem de bolți în cruce, suprapuse pe calote acoperind tribunele, și de bolți cu penetrație simple la parter. Prin folosirea exedrelor cu coloane, luate de la edificiile polilobe și octogonale, pentru a sprijini lateral cele două bolți cu calotă de la est și vest, nava centrală prezintă un plan radial, în interiorul de tip bazilical. Ea constituia cadrul teatral al ceremoniilor la care participau patriarhul, împăratul și dregătorii de la curte.

Emisfera cupolei, sferturile de sferă care se etajează spre a o sprijini, triunghiurile sferice ale pandantivilor, cele patru arcuri mari a căror linie este reluată, în elevație, în creștetul nișelor

sau în arcul porticurilor de pe colaterale, și, în plan, în însăși traseul exedrelor, sînt tot atîtea elemente care atestă că în mintea lui Anthemius și Isidor dăinuia acea imaginație geometrică, excepțional de bogată și de sensibilă, care îi făcuse pe grecii din antichitate să exceleze totodată în matematică, în arhitectură, în sculptură și în ceramică. Și în secolul al VI-lea e.n. există aceeași facultate de a concepe liniile, suprafețele și volumele, și de a le « face să joace » în îmbinări simple, coerente și armonioase, dar ea se aplică acum la un simț al măreției spațiului interior, moștenit de la tradiția imperială romană și îndeosebi de la construcția sălilor din terme.

În același timp la Sfînta Sofia s-a săvîrșit o revoluție care ne îndepărtează de arhitectura antică. Nu mai avem de-a face cu un paralelipiped de coloane și de ziduri purtînd prisma unui acoperiș, ci cu o cupolă care se sprijină pe mari arcuri întinse între stîlpi. Este ceea ce s-a numit osatura-baldachin, în care zidurile interioare și coloanele, nemaiavînd acum decît un rol secundar în stabilitatea monumentului, vor avea mai tîrziu tendința să dispară. În partea de jos, pînă la punctul de pornire a pandantivilor, zidurile lipsesc: nu există decît colonade purtînd deasupra arcuri; mai sus, pînă la baza cupolei, timpanele arcurilor de descărcare și semicalotele nișelor se ajurează cu multiple ferestre. Stîlpii din colțuri, care poartă cupola, se ascund în colaterale și nu lasă să se vadă decît muchiile lor. Cupola ce domnește deasupra unei întinderi de lumină pare « nu atît că se sprijină pe zidărie, cît mai degrabă că este agățată de cer printr-un lanț de aur », pentru a repeta fraza lui Procopius, care și-a amintit poate aici de obiceiul sasanizilor de a agăța coroana de un lanț de aur deasupra capului regelui. Ca și la mozaicurile din acea vreme și la fel ca la San Vitale, îmbinarea dintre splendoare și dematerializare ne smulge din universul nostru terestru pentru a ne dărui sentimentul supranaturalului. Sfînta Sofia este revelatoare în privința Bizanțului prin faptul că, deri-

vînd din spiritul geometric al Greciei şi beneficiind de cuceririle tehnicii din epoca romană, ea exaltă somptuozitatea unei puteri care se credea de origine divină şi ne introduce în lumea spirituală a creştinismului. « Cînd intri să te rogi în Sfînta Sofia, scria Procopius, simţi îndată că nu este un lucru datorat puterii şi meşteşugului omenesc, ci însăşi opera dumnezeirii; şi sufletul ce se ridică spre cer înţelege că aici Dumnezeu este foarte aproape şi că îi place să sălăşluiască în această casă pe care singur şi-a ales-o. »

Construcţia lui Anthemius şi Isidor nu era fără cusur. Contraforturile laterale ale arcurilor de descărcare ar fi trebuit să fie mai aproape de colţurile careului central, unde împingerile se făceau simţite mai ales în axul pandantivilor. De asemenea se pare că, din pricina ritmului rapid în care s-au executat lucrările, mortarul prea gros dintre cărămizi n-a avut timp să se usuce îndeajuns şi edificiul s-a tasat prost. În sfîrşit s-a produs şi o tasare diferită a temeliilor. Zguduit de un violent cutremur încă din august 553, arcul care susţinea cupola spre est a fost şi mai grav avariat de un nou seism, în decembrie 557, şi s-a prăbuşit cinci luni mai tîrziu, la 7 mai 558, trăgînd după el un întreg segment al cupolei şi o parte din marea semicalotă de la est. Evenimentul, socotit de rău augur, a tulburat întreg Imperiul. Anthemius şi Isidor muriseră între timp, aşa încît Iustinian a încredinţat reconstruirea bisericii lui Isidor cel Tînăr, nepotul celui de-al doilea arhitect, care, spre a diminua împingerile cupolei, a înălţat-o cu 6,25 m: se ştie că, într-adevăr, cu cît o cupolă este mai largă şi lipsită de tambur, cu atît împingerile trag către vid. Noua tîrnosire a putut avea loc la 23 decembrie 563, doi ani înaintea morţii lui Iustinian. Această nouă cupolă avea să se surpe împreună cu semicalota de la vest în anul 989.

Sfînta Sofia presupunea prea multă ştiinţă şi prea mari mijloace băneşti pentru ca încercări la fel de ambiţioase să se mai repete în Imperiul bizantin după moartea lui Iustinian. Adevăraţii

ei urmaşi şi emuli nu se vor întîlni decît în moscheele imperiale otomane de la Istanbul.

Bazilici tîrzii

Sistemul cupolelor de la Sfînta Sofia a fost imitat în biserica Al-Adra din Hah, în Mesopotamia, unde nava a fost acoperită nu de o boltă în leagăn, tradiţională în această regiune, ci de o cupolă centrală flancată de două semicupole.

În secolul al VI-lea, constructorii s-au ţinut mai aproape de adevăratul plan bazilical, fără să introducă semicalote pe colonade care contribuiseră să-i dea Sfintei Sofia aspectul său deosebit. Vom cita ca exemple bazilica B din Filippi (în limba turcă Direkler, « coloanele »), a cărei cupolă pare să se fi prăbuşit încă din timpul construcţiei, în al treilea pătrar al secolului al VI-lea; bazilica din Pirdop (în Bulgaria) a cărei parte est a fost în întregime dărîmată în epoca postiustiniană pentru a fi refăcută cu o cupolă; biserica din Kasr-ibn-Wardan, care ţinea probabil de palatul şefului militar care comanda apărarea *limes*-ului sirian şi unde folosirea cărămizilor într-o ţară în care piatra era tradiţională este un indiciu al influenţei constantinopolitane. Pentru a sprijini împingerile cupolei s-a generalizat folosirea pe colaterale a unor bolţi în leagăn şi a unor bolţi în cruce. Cu aceeaşi intenţie, în secolul al VII-lea s-au intercalat arcuri mari între stîlpii care susţineau cupola: în plan, biserica a căpătat aspectul unei cruci care se înscrie în acel π răsturnat pe care îl desenau colateralele şi nartexul. Cel mai adesea, proscomidia şi diaconiconul, care flancau absida centrală, nu se mai află în prelungirea navelor laterale, ci în faţa stîlpilor de la est. Acesta a fost planul adoptat pentru prima biserică a mînăstirii Chora de la marginea Constantinopolului (întemeiată de partricianul Crispus sub domnia lui Heraclius, între 610 şi 620), Sfîntul Clement din Ancyra, noua biserică a Fecioarei ridicată la Efes după ce oraşul fusese distrus de Moavia

(aprox. 677) și biserica Adormirii Maicii Domnului de la mînăstirea întemeiată de călugărul Iachint, la Niceea, spre sfîrșitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Începuse evoluția care avea să ducă la triumful bisericii în cruce greacă înscrisă asupra bazilicii cu cupolă.

Armenia Bazilici cu cupolă de un tip deosebit, cu o singură navă, au fost construite în Armenia încă de la începutul secolului al VI-lea. Urmînd practica obișnuită în această țară, ele erau zidite din piatră de talie. Amintim bisericile Ptghavank sau Ptghni (întemeiată de Manuil Amatuni în prima jumătate a secolului al VI-lea). Șogakat din Vagarșapat (secolul al VII-lea), Sîntul Grigore pe lîngă mînăstirea Horomos, sau catedrala din Thaliș, zidită de Grigor Mamikonian (aprox. 662—685), unde pilaștrii angajați în pereții laterali pentru a suporta cupola s-au transformat în mici pereți despărțitori determinînd nișe.

★

SEMNIFICAȚIA SIMBOLICĂ A BISERICII

Speculațiile asupra simbolisticii au fost foarte aprinse sub Imperiul roman, în cercurile păgîne, evreiești și creștine. În acest sens avem o mărturie din secolul al III-lea în prezența baldachinului cu boltă înstelată deasupra bazinului baptismal de la Dura-Europos. Aceste preocupări au luat un nou avînt la bizantini. Ele se pot urmări de la Eusebiu și Grigorie din Nysa ($\pm$335 — $\pm$394), la pseudo-Dionisie Areopagitul (la începutul secolului al VI-lea) și pînă la Maxim Mărturisitorul (580—662) și patriarhul Gherman ($\pm$633 — 733). Edificiul destinat cultului era privit ca un microcosmos asemănător Impărăției cerurilor. Cupola, socotită simbol al cerului, domina naosul, figură a lumii pămîntene și vizibile, el însuși luminat și orientat către altar, reflex al lumii inteligibile. La începutul erei

noastre, în cercurile evreiești din Alexandria, Filon explicase că în Templul din Ierusalim Sfînta-Sfintelor reprezenta lumea inteligibilă, pe cînd Sfîntul (naosul) și Pridvorul simbolizau lumea sensibilă. Folosind o expresie a patriarhului Gherman, « biserica este cerul pămîntean în care Dumnezeu din cerul de sus locuiește și se preumblă ». Aceste considerente vor influența din ce în ce mai mult alegerea și repartizarea subiectelor înfățișate în biserici.

ARHITECTURA PROFANĂ

Urbanismul la Constantinopol

Constantin își construise noua capitală pe un promontoriu de unde, ca și la Roma, se puteau vedea, cu oarecare bunăvoință, șapte coline. El o înzestră cu cel puțin două piețe mari cu porticuri, după o formulă pe care lumea romană o împrumutase de la Orientul elenistic. Una, pătrată, numită Augusteon, în cinstea Augustei Elena, mama împăratului, era de fapt o înfrumusețare și o extindere adusă Tetrastoonului amenajat de Septimiu-Sever în Bizanțul roman: însuși numele de Tetrastoon arată limpede că existase înainte o agora înconjurată de patru porticuri. Cealaltă piață, situată la vest de precedenta, primise, după tradiția imperială, numele constructorului său — *Forum Constantini*. Ea era de tip oriental, cu două colonade arcuite care desenau o elipsă, ca la forul din Gerasa. Urmașii lui Constantin, Teodosie cel Mare, Arcadiu, Teodosie al II-lea, au construit în noile cartiere ale orașului ce se dezvolta spre vest alte foruri care par să fi fost, după tipul cel mai des întîlnit, patrulatere înconjurate de colonade: Constantinopolul va număra cel puțin șase sau șapte piețe publice importante. Constantin mărginise cu porticuri și principalele străzi ale Romei Noi, după modelul a ceea ce se realizase pe largile artere ale marilor orașe din Siria și din Anatolia în epoca imperială romană. Aspectul climatului

va face ca această formulă să se mențină în lumea bizantină. Renașterea italiană va prelua, în acest domeniu, moștenirea Bizanțului.

Spre deosebire de multe orașe întemeiate în epoca elenistico-romană, Constantinopolul n-a fost construit după un plan ortogonal. Traseul străzilor s-a modelat după relieful terenului. Marile străzi longitudinale, care legau forurile între ele, se îndreptau de la est spre vest, urmînd liniile coamelor colinelor sau adîncimea depresiunilor. Străzile transversale, adesea prevăzute cu scări cu balustrade, le uneau fără a fi paralele. Pentru construirea caselor, bisericilor și altor monumente a fost nevoie să se amenajeze numeroase terase, ale căror ziduri de temelie s-au păstrat uneori pînă în zilele noastre.

De asemenea s-au clădit edificiile civile și religioase strîns legate de existența unei capitale romane: două Senate, unul la nord de Forul lui Constantin, celălalt la est de Augusteon; un Capitoliu care, potrivit înclinării lui Constantin spre sincretism, purta în vîrful său o cruce. Hipodromul, început de Septimiu-Sever, a fost extins și înfrumusețat de Constantin. Mai existau două sau trei bazilici civile și un octogon prevăzut cu pasaje boltite care, împreună cu bazilica învecinată, adăpostea sediul primei Universități din Constantinopol: vom regăsi aici, încă de la începuturile arhitecturii profane din Constantinopol, această juxtapunere a bazilicii și a octogonului, care s-a urmărit adesea și la edificiile religioase.

Palatul imperial

Ca și Dioclețian la Antiohia, ca și Galeriu la Salonic, Constantin a ridicat palatul imperial în apropiere de hipodrom. Tradiția spune că, pentru a-i sublinia caracterul sacru, el ar fi înlocuit portretul tradițional al suveranului, așezat deasupra porții de bronz de la intrarea principală, cu imaginea lui Hristos.

Locul unde se ridica palatul fiind astăzi ocupat de moscheea sultanului Ahmet, cu dependințele sale, și de cartierele moderne în continuă expan-

siune, nu există decît puține șanse de a se descoperi vestigii importante prin executarea unor săpături sistematice. Aproape toți împărații, de la Constantin la Nichifor Focas (963—969) și la Ioan Tzimiskes (969—976), au pus să se ridice noi construcții: săli de festivități, apartamente particulare, pavilioane de agrement, biserici și capele. Prin complexitatea și răspîndirea clădirilor, curților și grădinilor, Marele Palat prefigura mai degrabă Kremlinul și Seraiul decît palatul de la Versailles. Însuși marele număr al bisericilor și capelelor cuprinse în incintă prevestea reședința țarilor. Dar, prin fastul său, Marele Palat depășea tot ce a urmat după el. Începînd de la sfîrșitul secolului al XI-lea el a fost tot mai mult neglijat în favoarea reședinței din Blacherne. Săpăturile arată că anumite părți deveniseră depozite de gunoaie încă în a doua jumătate a secolului al XII-lea. Și cînd Mahomet al II-lea Cuceritorul vizită ruinele, încărcate în mintea lui de prestigioase amintiri, nu se putu stăpîni să recite versurile arabe: « Bufnița bate darabana sub bolta din Afrasiab, păianjenul trage perdelele în palatul împăratului. »

Principalele elemente ale Marelui Palat, anterioare secolului al VIII-lea, erau: *Chalké* (un vestibul monumental, numit astfel fie din cauza porții de bronz de la intrare, fie din cauza țiglelor de bronz aurit care îl acopereau); *Tribunalul celor nouăsprezece paturi* (sală de recepție, unde, pe fiecare din cele nouăsprezece paturi de banchet, puteau să stea — după moda antică — cîte doisprezece convivi); *Daphné* (al cărui nume putea veni fie de la prezența unei statui a acestei nimfe, fie de la coroanele de laur pe care împăratul le împărțea aici senatorilor în prima zi a lunii ianuarie); *Chrysotriclinium* (sală a tronului octogonală, acoperită cu o cupolă avînd șaisprezece ferestre și înconjurată de opt nișe absidate; aici împăratul ședea pe tron, în absida răsăriteană, a cărei concă era decorată cu un mozaic unde, la fel ca în numeroase biserici, era reprezentat Hristos așezat pe un tron); *Magnaura* (o sală de

audiențe de tip bazilical, cu trei nave, unde tronul împăratului era așezat în absidă). Principalele planuri folosite aici erau aceleași pe care arhitectura religioasă le împrumutase de la arta imperială din epoca romană. Fenomenul este cu atît mai ușor de explicat cu cît bizantinii concepeau liturghia imperială și liturghia ecleziastică după același model și cu cît, pentru ei, tot ce venea în legătură cu « Palatul sacru », unde se desfășurau ceremoniile cultului imperial, căpăta valoare religioasă. Marele palat avea și instalații sportive: fără îndoială un hipodrom acoperit și acel *Tzykanisterion*, construit de Teodosie al II-lea, unde curtenii jucau « polo », joc adus din Persia (însuși numele acestui stadion venea de la cuvîntul persan *țu-gan* care desemna jocul numit de englezi « polo pe iarbă »).

Săpăturile efectuate în partea de răsărit a moscheii sultanului Ahmet de «Walker Trust» de la Universitatea din Saint-Andrews au scos la iveală, din tot acest complex, o curte cu peristil care, prin intermediul unei anticamere, dădea în partea de sud spre o sală cu absidă. În starea actuală a documentației de care dispunem este preferabil să lăsăm toate acestea fără a le da vreun nume.

Alte palate imperiale

Mai existau și multe alte palate, pentru împărați sau membrii familiei lor, la Constantinopol și în suburbia sa europeană sau asiatică, departe de orice agitație urbană. Unele slujeau ca reședință de vară sau ca popasuri de vînătoare. Pretutindeni s-a căutat satisfacerea gustului pentru confort, pentru plăcerile vieții și ale luxului.

Apeducte și cisterne

O cetate atît de întinsă și de populată cum era Constantinopolul trebuia să fie alimentată din abundență cu apă. Încă de pe vremea lui Hadrian se construise la Bizanț, din porunca împăratului, un prim apeduct. Con-

stantin a construit mai multe. Cel din care a mai rămas un tronson ce străbate Istanbulul modern între a treia și a patra colină pe o lungime de peste 600 de metri a fost construit de Valens, în 368: cele două etaje de arcade puternice, care ating înălțimea de 26,50 m, sînt de ajuns să ne amintească, prin asemănarea cu Pont du Gard sau cu apeductul din Segovia, că cetatea Constantinopol a fost la origine un oraș roman. Spre a face față eventualelor asedii sau secetei din timpul verii, apa era acumulată în cisterne particulare și publice, uneori descoperite, dar cel mai adesea închise, foarte judicios repartizate în diferite zone ale orașului. Două dintre cele mai vestite sînt Yerebatan Serai (Palatul scufundat), cunoscută și sub numele de Cisterna Bazilică, despre care se crede că ar fi fost construită de Constantin, dar care a fost cu siguranță refăcută de Iustinian în curtea Bazilicii unde își aveau sediul Universitatea, precum și Binbirdirek (Cele o mie și una de coloane), după toate aparențele cisterna zisă a lui Philoxenus, care pare să dateze din secolul al VI-lea. Aceste cisterne, de dimensiuni impresionante, dovedesc o dată mai mult cutezanța și măiestria constructorilor bizantini.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

Pictura — și îndeosebi mozaicul — constituie expresia majoră a geniului artei bizantine. Dar este bine să deosebim mozaicul pavimentar, făcut în principal din cuburi de marmură și pietre colorate, care reprezintă o supraviețuire a tehnicii elenistico-romane, de mozaicul parietal, alcătuit din cuburi de sticlă colorată prin adăugarea unor oxizi metalici sau a unor foițe de aur sau de argint. Acest nou procedeu avea să deschidă viitorul picturii bizantine.

MOZAICUL PAVIMENTAR

Pavimentul de mozaic a fost cunoscut în Grecia clasică, încă din secolul al V-lea înaintea erei noastre. Practicat mai cu seamă în epoca elenistică, el s-a răspîndit în întreg Imperiul roman, din Asia și din Africa pînă în Bretania și pe meleagurile germanice. El a trecut chiar peste granițele imperiului, de pildă în Persia, la Bîșapur, unde au lucrat mozaicarii din Antiohia pe care Șapur I i-a adus în acest oraș atunci cînd l-a cucerit în 252. Bizantinii îi rămaseră credincioși pînă spre sfîrșitul secolului al VII-lea, în ce privește decorarea pardoselii anumitor reședințe și chiar biserici. Peristilul Marelui Palat imperial de la Constantinopol, scos la lumină la sud de mos-

cheea sultanului Ahmet, a fost bogat împodobit cu asemenea mozaicuri, la o dată incertă pe care arheologii o situează fie în timpul domniei lui Teodosie al II-lea (408—450), fie în vremea lui Iustinian al II-lea (685—695). În interiorul unor panouri lungi, tivite cu panglici și cu ghirlande de frunze de acant între care se înscriu măști umane, păsări și fructe, subiectele se suprapun în trei registre, în friză, pe fond alb *(il. 14 și 14 bis)*. Se întîlnesc cîteva teme mitologice (Belerofon luptîndu-se cu Himera, un alai dionisiac, nimfe și grifoni), numeroase scene din viața cîmpenească, episoade de vînătoare, încăierări între animale și o cursă cu cercul în hipodrom. Aceste mozaicuri țin de tradiția antică nu numai prin subiectele lor, ci și prin libertatea mișcărilor, eleganța desenului, simțul volumelor, prospețimea și gingășia coloritului, gustul pitorescului. Ele sînt învăluite într-o atmosferă poetică, de un foarte pronunțat caracter grecesc, care contrastează cu realismul rural al mozaicurilor din Africa de nord. Se poate vedea în ele o manifestare a gustului clasicizant, rămas foarte viu la Constantinopol.

Din fericire, la Antiohia s-a putut urmări evoluția pardoselilor de mozaic de la începutul erei noastre pînă în secolul al VI-lea. Stilul lor este mai puțin pur decît al acelora de la Constantinopol și coloritul mai puțin bogat. În secolul al V-lea aici s-a făcut simțită influența sasanidă — fără îndoială prin intermediul țesăturilor — în iconografia scenelor de vînătoare și în adoptarea unor motive cum ar fi animalele cu gîtul împodobit cu panglici.

Subiectele cîmpenești cu care sînt decorate vilele marilor proprietăți rurale se regăsesc la pavimentele bisericilor, mai ales în Palestina, unde sînt menite să evoce Pămîntul, moșia lui Dumnezeu, și uneori înșiruirea lunilor și a anotimpurilor, simbol al ordinii lumii. Caracterul idilic al acestor reprezentări derivă din tradiția alexandrină.

PICTURA RELIGIOASĂ

Grecii recurseseră, mai adesea decît se crede de obicei, la pictură pentru a decora în interior cu scene religioase zidurile edificiilor lor sacre: adevăratul Theseion, sanctuarul Dioscurilor, Erechteionul, templul lui Dyonisos Eleuthereus de la Atena, templul lui Zeus din Olimpia, tholosul din Epidaur au fost astfel împodobite, după mărturia unor texte. Pictura căpătase întîietate în epoca elenistică și fusese din belșug folosită de lumea romană în scopuri religioase sau profane. Creștinii recurseseră la ea pentru a acoperi pereții catacombelor, sau chiar ai bisericilor, cum este cazul la Dura.

După triumful religiei lor, ei au întreprins și în acest domeniu, ca și în arhitectură, felurite experiențe în care se reflectă bogăția trecutului ai căror moștenitori erau, precum și incertitudinile lor în privința programelor ce trebuiau aplicate. Unii socoteau că era nimerit să se continue decorarea pereților bisericilor, ca și a pavimentelor, cu subiecte pur profane, poate cu intenția de a evoca bucuriile paradiziace. O descriere a bisericilor din Gaza (în Palestina), datorată retorului Horicius (secolul al VI-lea), ne arată că la biserica Sfîntul Ștefan s-a reprezentat pe pereții navelor laterale Nilul mărginit de pajiști populate cu animale. La biserica Sfîntul Serghie, în absidele nord și sud, erau figurate livezi de meri, peri, rodii printre care zburătăceau păsări. Un decor executat în același spirit s-a păstrat pe arhivoltele arcadelor din biserica Fecioarei Acheiropoietos de la Salonic (secolul al V-lea), unde ghirlande de flori și ciorchini de fructe se revarsă din vase de un albastru închis pe fond de aur, pe cînd păsări și șerpi se înscriu în octogoane; doar ici și colo cîte o cruce înscrisă într-un cerc ne amintește că ne aflăm într-un edificiu creștin. Dintr-un fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr (Migne, *Patrologia Graeca*, vol. 100, col.

1113), pare să reiasă că bisericile de la Constantinopol anterioare crizei iconoclaste aveau un decor pictat cuprinzînd reprezentări de arbori, păsări, animale și chiar scene «satanice» de curse de cai, de vînătoare, de teatru și de jocuri din hipodrom.

Însă această practică le punea unora probleme de conștiință. O scrisoare a sfîntului Nil, către sfîrșitul secolului al IV-lea, ne-a păstrat amintirea acestor frămîntări. Un înalt magistrat, eparhul Olympiodor, îi scrisese pentru a-l întreba dacă se cuvenea să se înfățișeze scene de vînătoare și de pescuit «doar pentru plăcerea ochilor» în interiorul unei biserici pe care o ctitorise. Nil îi răspunse că ar fi un lucru «copilăresc și neserios». Îl sfătui să picteze imaginea crucii în absidă și, de o parte și de alta a naosului, scene luate din Vechiul și din Noul Testament «pentru ca neștiutorii de carte, ce nu pot ceti Sfînta Scriptură, să învețe, privindu-le, faptele bune ale celor care l-au slujit cu credință pe Dumnezeu și să fie îndemnați să imite această nobilă purtare care i-a făcut să prefere cerul pămîntului și lucrurile nevăzute lucrurilor văzute». Aceasta a fost doctrina pe care au apărat-o cei trei mari dascăli și ierarhi ai bisericii orientale, profund pătrunși de elenism, Vasile din Cezareea, Grigore din Nazianz și Grigore din Nysa: pentru ei decorul figurat din biserici trebuia să-i instruiască pe credincioși prin ilustrarea Sfintei Scripturi. Această doctrină a ieșit biruitoare pînă la urmă împotriva acelora care, ca Eusebiu din Cesareea (267—340) și, mai tîrziu, Epifan, episcop de Salamina, în Cipru (367—440), rămăseseră credincioși intransigenței vremurilor de început și vedeau în reprezentarea lui Hristos, a Fecioarei, a îngerilor și a sfinților, o supraviețuire a practicilor idolatriei și, în același timp, o blasfematorie zeificare a omului. Propunînd pictorilor aceste subiecte extrase din Scriptură, care trezeau un adînc răsunet în sensibilitatea lor și, totodată, în aceea a spectatorilor, Biserica a contribuit la nașterea unui nou stil pe care desigur îl favorizaseră prefacerile

intervenite în artă în secolul al III-lea, dar care, poate, nu s-ar fi cristalizat dacă s-ar fi rămas la temele decorative preluate de la păgînism.

1. MOZAICUL

Originile mozaicului parietal

Pentru pictura murală bizantinii dispuneau de două tehnici: mozaicul din bucăţi de sticlă colorată şi fresca. Primul pare să fi fost inventat la Roma către mijlocul secolului I î.e.n. pentru decorarea pereţilor grotelor artificiale consacrate Muzelor (de unde şi numele său) sau Nimfelor. El avea drept scop să accentueze prin propria sa sclipire efectele irizării apei. Astfel, curînd începu să fie utilizat, încă de prin secolul I e.n., la fîntîni şi pe bolţile sălilor termelor. Farmecul exercitat de scînteierea lui a făcut să fie folosit şi în mausolee şi în edificiile religioase unde se adunau credincioşii: mozaicul a fost întrebuinţat în acele *mithraea* şi în bazilica închinată cultului lupercal (sfîrşitul secolului al III-lea), descoperită la Roma în 1613. El se adapta perfect la suprafeţele concave ale bolţilor şi ale cupolelor. Creştinii au recurs la el spre a-şi împodobi mormintele, încă înaintea epocii lui Constantin. Mausoleul familiei Iulia de la Vatican ne-a păstrat un « incunabul » al mozaicului creştin, din jurul anului 250: pe lunete se pot vedea povestea lui Iona, Pescuitorul de suflete şi Bunul păstor, iar pe boltă, Hristos-Helios.

Dar numai Biserica biruitoare a oferit acestei tehnici toţi sorţii de izbîndă.

Estetica mozaicului bizantin

Cuburile de sticlă colorată, absorbind şi reflectînd lumina, făceau să scînteieze culorile cu o strălucire pe care nu o aveau pietrele opace ale mozaicului pavimentar. Bisericile deveneau — nu aşa cum s-a spus — domeniul nopţii şi al obscurităţii, ci al luminii divine pe care sfîntul Pavel şi Plotin o celebraseră după Platon şi Psalmist. Somptuozi-

tatea materiei și a coloritului generau simțămîntul măreției supraomenești. Prin efectele sale de fulgerări somptuoase de lumină și în același timp prin simplificarea desenului pe care o implica, mozaicul era materia adecvată dezvoltării stilului de care avea nevoie înflorirea religiei creștine într-o societate imperială. Mozaicul exclude în principiu degradeurile și clarobscurul, deoarece fiecare cubuleț formează un ton local încastrat în suportul de mortar și nu se poate contopi cu cel de alături. Dimpotrivă, el favorizează reprezentarea figurilor cu două dimensiuni, într-un spațiu fără adîncime. Mozaicurile renascentiste din San Marco de la Veneția și din San Pietro de la Roma arată cum această tehnică își pierde orice forță expresivă cînd încalcă exigențele care îi sînt proprii spre a încerca să rivalizeze cu pictura executată cu pensula.

Mozaicul răspundea deci cerințelor unei arte care avea misiunea de a evoca esențele spirituale prin mijlocirea unor reprezentări figurative și care, pentru aceasta, trebuia să obțină forme purificate de tot ceea ce ar fi putut aminti îndeaproape materia carnală și pămînteană.

Într-adevăr, arta creștină țintea spre cu totul alte scopuri decît arta păgînă. Fără îndoială aceasta din urmă fusese mai profund religioasă în inspirația sa decît s-a spus uneori. Scopul său principal nu a fost, în operele majore, să placă pur și simplu spectatorului, ci să aducă prinos zeilor și, în același timp, măreției cetății. Cu toate acestea, în civilizația Greciei clasice, în care oamenii și-i închipuiau pe zei asemenea lor și în care rațiunea se străduise să pătrundă tainele structurii lumii, arta se consacrase studiului datelor vieții lor reale spre a le ridica la suprema treaptă de frumusețe armonioasă sau de pitoresc atrăgător. Arta elenistică și arta romană, mergînd pe acest făgaș, excelaseră în redarea aparențelor și a iluziei spațiale. Totuși, în secolul al III-lea e.n., criza profundă prin care a trecut Imperiul și presiunea păturilor populare și rurale au avut drept consecință nu numai o

decădere a meşteşugului, dar şi mai mult încă o schimbare în estetică ce a adus după sine o reacţie împotriva excesului perfecţiunii formale şi reci atins în epoca Antoninilor: o mişcare asemănătoare a ridicat întregul nostru secol XX împotriva academismului secolului al XIX-lea. Filozoful Plotin, care a tălmăcit atît de bine frămîntările epocii sale, arăta că « ochiului trupesc » ar trebui să-i fie substituit « ochiul lăuntric », şi că « viziunea intelectuală », depăşind nu numai datele simţurilor, ci şi gîndirea discursivă raţională, îngăduia, prin entuziasm şi uitare de sine, să se atingă extazul ce permitea contemplarea inefabilă şi indescriptibilă a *Fiinţei*. Aşa cum reiese foarte bine din pătrunzătoarele analize asupra esteticii din această vreme făcute de R. Bianchi Bandinelli, concepţiei despre artă ca o *technè*, un meşteşug şi o ştiinţă, în stare să redea realitatea obiectivă, i-a urmat aceea despre artă ca operă a revelaţiei, aparţinînd lumii transcendenţei. Plotin şi discipolul său Porfiriu ne-au păstrat de asemenea amintirea acelui pesimism ce cuprinsese pe atunci societatea romană. Porfiriu însuşi n-a ajuns oare în pragul sinuciderii? În contrast cu idealul de frumuseţe atletică şi de vitalitate cuceritoare care însufleţise Grecia clasică, Plotin a exaltat virtutea maladiei şi a suferinţei care, făcîndu-l pe om conştient de slăbiciunea trupului său, îl îndeamnă să-şi cultive viaţa spirituală. Creştinismul a venit să aline aceste nelinişti şi să dea o hrană acestor aspiraţii către misticism şi ascetism. Pe cînd anticii au avut tendinţa de a intelectualiza şi au urmărit « să placă », bizantinii au tins către spiritualitate şi către emoţie. Ei au prefăcut în *stil* elemente — ca frontalitatea sau imobilitatea — care fuseseră, nu o dată, efectul stîngăciei în artele populare sau provinciale. Prin ruptura cu „academismul" şi iluzionismul antic şi prin izbînda viziunii interioare, arta lor vesteşte arta timpului nostru, dar cu această profundă deosebire că în loc să lase creatorului cea mai deplină libertate, ea îi pretindea un anumit conformism faţă de proto-

tipuri şi socotea o necesitate fundamentală comuniunea între artist şi public.

În sfîrşit, renunţînd sub imperiul exigenţelor tehnicii sale proprii la perspectiva frescelor elenistice şi romane care « spărgea » peretele, mozaicul bizantin a creat o pictură cu adevărat monumentală care se integra spaţiului edificiilor pe care le împodobea şi care respecta liniile arhitecturii. Credinciosul care pătrundea în biserică se pomenea în miezul unui mediu omogen, unde fondul luminos de aur al mozaicurilor potenţa simţămîntul de dilatare şi dematerializare.

Numai o parte din mozaicurile din epoca paleocreştină a ajuns pînă la noi. Cele din bisericile de la Alexandria, de la Antiohia, din Palestina şi chiar de la Constantinopol, executate înainte de Sfînta Sofia ridicată de Iustinian, au dispărut odată cu monumentele pe care le decorau. Salonic, Ravenna şi Roma sînt singurele oraşe în care s-au păstrat unele mozaicuri aparţinînd mai multor secole. Oricît de mare ar fi fost favoarea de care se bucura, mozaicul era costisitor şi presupunea participarea unor artişti specializaţi. Bisericile în care a fost folosit au rămas o minoritate în ansamblul lumii bizantine şi, de cele mai multe ori, au fost acelea care au putut beneficia de dărnicia împăraţilor, principilor, papilor şi dregătorilor bisericii sau altor mari personaje. Iar decorul se reducea adesea la zona altarului. În sfîrşit, multe dintre fragmentele care au supravieţuit sînt nesigur datate. Atunci cînd lipsesc datele literare sau epigrafice despre istoria monumentului şi a decoraţiei sale, este adesea anevoios să se stabilească o cronologie precisă, bazată pe criterii stilistice, persistenţa anumitor formule putînd să se datoreze imitării unor modele antice.

Sfîntul Gheorghe de la Salonic

Din această pricină datarea mozaicurilor bisericii Sfîntului Gheorghe de la Salonic fluctuează între sfîrşitul secolului al IV-lea şi începutul secolului al VI-lea, ajungînd uneori

pînă în secolul al VIII-lea. Ipoteza cea mai aproape de adevăr pare să fie că ele au fost executate atunci cînd acest mausoleu imperial de pe vremea lui Galeriu a fost prefăcut în biserică sub Teodosie I (379—395). Ele aveau drept scop să preamărească Puterea lui Dumnezeu (Dynamis), căreia îi era consacrat edificiul. Urmele reperate în tencuială şi ce a mai rămas din mozaicuri au permis să se vadă că în centrul cupolei fusese reprezentat Hristos ca biruitor, ridicînd mîna dreaptă şi cu stînga ţinînd crucea, în centrul unui medalion tivit cu stele, ghirlande şi un curcubeu susţinut de patru îngeri. Într-o zonă concentrică, peste cincisprezece personaje — apostoli şi prooroci — din care nu s-au mai păstrat decît picioarele, fuseseră înfăţişaţi într-un peisaj paradiziac. În sfîrşit, zona următoare, destul de bine păstrată, care ocupa toată baza cupolei, era alcătuită din mari panouri cu fond de aur. Sfinţi martiri ai bisericii răsăritene, tineri şi imberbi *(il. 16)* sau vîrstnici şi cu barbă se înşiruie frontal în tradiţionala atitudine de oranţi, cu mîinile ridicate, dinaintea unor construcţii cu etaje, împodobite cu frontispicii triunghiulare, frînte sau arcuite, cu nişe cu concă şi cu pavilioane circulare. Aceste construcţii fuseseră dispuse în aşa fel încît să evoce absidele bisericilor flancate de navele laterale şi precedate de un altar deasupra căruia se ridica un baldachin. Putem vedea aici aplicarea la un subiect creştin a unor fundaluri de arhitecturi fantastice, foarte frecvente în picturile aparţinînd aşa-numitelor stiluri « al doilea » şi « al patrulea », din casele de la Pompei, Herculanum şi Boscoreale şi care derivau ele însele din decorurile teatrelor elenistice. Figurile martirilor sînt remarcabile prin frumuseţea lor armonioasă, totodată vie şi solemnă. Mai jos, bolţile nişelor au fost decorate cu păsări şi fructe într-un cîmp de rozete, sau în interiorul unor casete realizate în desen; aceste motive, care s-ar putea să fi fost împrumutate de la ţesăturile sasanide, slujesc la evocarea vieţii paradiziace.

Hosios David de la Salonic

Tot la Salonic, în biserica numită în Evul Mediu Hosios David sau Hristos Latom, dar care, atunci cînd a fost construită în secolul al V-lea, a fost probabil închinată proorocului Zaharia, conca absidei este ocupată de o teofanie, contemporană cu prima etapă a edificiului *(il. 15):* Hristos apare aşezat pe un curcubeu, înconjurat de aureolă, între simbolurile celor patru evanghelişti. Tînăr, fără barbă, învesmîntat în purpură, aşa cum trebuie să fie Stăpînul lumii, el ridică mîna dreaptă după gestul oratorului antic şi ţine în mîna stîngă un *volumen* desfăşurat, cu un text inspirat din două versete ale lui Isaia (XXV, 9—10). Dedesubt, un dîmb din care izvorăsc « cele patru fluvii » ale Raiului este înconjurat de rîul Iordan. Identitatea celor două personaje care încadrează scena este nesigură: cel din stînga stă încovoiat şi ţine amîndouă mîinile ridicate în semn de mirare; cel din dreapta este aşezat într-o atitudine mai calmă. Despre primul s-a crezut mai degrabă că ar fi Iezechiel şi nu Isaia, iar al doilea Avacum sau Zaharia, patronul capelei. Comparaţia între acest mozaic şi acela din biserica Santa Pudenziana de la Roma (începutul secolului al V-lea) arată în ce fel Răsăritul bizantin şi Apusul latin au elaborat imagini deosebite ale măreţiei divine, care reprezenta şi într-o parte şi în cealaltă tema privilegiată a absidei. La Roma, într-o compoziţie foarte raţională, al cărui clasicism era admirat de Poussin, Hristos este înfăţişat tronînd între apostoli, totodată ca un filozof între discipolii săi şi ca un împărat între demnitarii de la curtea sa, pe un fundal de arhitectură în care monumentele Ierusalimului pămîntean simbolizează Ierusalimul ceresc: mintea omenească îşi imaginează lumea de dincolo pornind de la datele terestre pe care le înnobilează urmînd aceeaşi cale ca şi idealismul clasic. Dimpotrivă, la Salonic subiectele sînt extrase din descrierile lăsate de vizionari în Vechiul Testament (Iezechiel şi Isaia) şi în Apocalipsă. Dar chipul lui Hristos

mai păstrează încă ceva din prospețimea și farmecul modelelor elenistice. Totuși el a căpătat un aer nou de gravitate concentrată, pur bizantină, care ne îndeamnă să credem că este vorba despre o operă mai recentă decît Bunul Păstor din pretinsul mausoleu al Gallei Placidia de la Ravenna, cu care se înrudește sub mai multe aspecte.

« Mausoleul Gallei Placidia » de la Ravenna

În acest edificiu, ridicat de Galla Placidia în cursul celui de-al doilea pătrar din secolul al V-lea, pe latura sud a nartexului bisericii Sfintei Cruci, mozaicurile cu fond albastru-închis înviorat de reflexe gălbui sau azurii ocupă toate suprafețele curbe: bolți, lunete și calote. Subiectele pe care le înfățișează sînt însuflețite de acel spirit triumfător care caracterizase o bună parte din arta imperială romană și de care s-a lăsat pătrunsă și Biserica atunci cînd a biruit zeii neadevărați. În centrul calotei, o cruce latină aurită, imagine a Învierii, strălucește în mijlocul unui cer de noapte pe care sclipesc vreo opt sute de stele. Pe pandantivi simbolurile înaripate ale Evangheliștilor se înalță din nori învîrstați cu galben și verde. Cele patru laturi ale turlei, încununate de cîte o « cochilie » sau concă desenată în mozaic, apar ca echivalentele picturale ale nișelor din arhitectura romană, în care se așezau statuile zeilor sau ale împăraților. În fiecare dintre ele figurează cîte doi apostoli, îmbrăcați în togă cu *clavis* (fîșie verticală de culoare întnuecată) și în mantie. Ei ridică mîna dreaptă, asemenea oratorilor antici, desigur pentru a aclama crucea centrală *(il. 17)*. Fondurile de iarbă verzuie pe care stau în picioare ucenicii lui Hristos vin din pitoreasca artă elenistico-romană și dau panoului o anume adîncime. Tot de tradiția iluzionismului păgîn se leagă și porumbeii care, pe aceste pajiști, se apropie de bazine spre a bea apă, simbolizînd sufletele celor aleși, chemați să guste prospețimea vieții veșnice. Printre apostoli doar sfinții Petru și Pavel pot fi identificați, primul după cheia pe care o ține

în mîna stîngă, al doilea după fruntea lui pleşuvă. Dealtfel au fost aşezaţi la est, în partea privilegiată.

Cei patru apostoli care n-au mai avut loc pe feţele turlei au fost aşezaţi pe bolţile în leagăn ale braţelor est şi vest, în mijlocul împletiturilor de vrejuri de viţă, care derivă din arta decorativă romană, dar încărcîndu-se aici de un sens simbolic nou, întemeiat pe cuvîntarea lui Hristos către discipolii săi (Ioan, XV, 5): « Eu sînt viţa, voi sînteţi mlădiţele ». Bolţile nord şi sud sînt acoperite de corole de flori albe şi roşii, de stele albăstrii şi de mici globuri de aur, care amintesc îndeaproape anumite ţesături copte. Pe lunetele din capătul braţelor est şi vest, cerbi care trec prin ghirlandele de acant vin să se adape la un izvor înconjurat de ierburi. Este ilustrarea Psalmului 41,1: « În ce chip doreşte cerbul izvoarele apelor, aşa te doreşte sufletul meu pe tine, Dumnezeule ». Pe luneta de sud, sfîntul Laurenţiu — pe atunci cel mai popular în Italia după sfinţii Petru şi Pavel — ţinînd crucea de procesiune şi cartea Psalmilor (atribute ale ordinului diaconilor căruia îi aparţinea) se îndreaptă spre instrumentul martiriului său, grătarul cuprins de flăcări. Luneta de deasupra intrării de la nord adăposteşte reprezentarea binecunoscută a Bunului Păstor. Tema idilică din Catacombe, care mai era încă aproape de Teocrit şi de Virgiliu, se pătrunde de măreţia imperială: Hristos nu mai este îmbrăcat în tunica scurtă a ciobanului, ci în mantia de purpură şi tunica de aur cu *clavi* albăstrii. El a înlocuit toiagul sau naiul cu crucea, pe care o ţine ca pe un sceptru. Simetria cu care sînt împărţite cele două grupuri de cîte trei oi, stilizarea arbuştilor, ierburilor şi stîncilor, spaţiul redus care tinde să aducă figurile în prim plan marchează introducerea unui stil nou la un subiect care, datorită originilor sale, mai păstrează încă o anume suavitate. Este cu neputinţă să se identifice cu certitudine locul de baştină al artiştilor care au făcut aceste mozaicuri. Dar nimic nu ne împiedică să ne gîndim că Galla Placidia i-ar fi putut recruta pe unii

dintre ei de la Constantinopol, unde trăise cîţiva ani în surghiun. Asemănarea dintre capul sfîntului Pavel şi acela al unui bătrîn şezînd, de pe pardoseala Marelui Palat din Constantinopol, este atît de mare încît putem crede că artiştii au folosit caiete de modele foarte asemănătoare unul cu altul. Şi idealismul vag al majorităţii apostolilor din « mausoleu » ne aminteşte mai mult de portretele din Orientul grec decît de cele din Occidentul latin. Meşterii veniţi de la Constantinopol au format probabil ucenici la faţa locului.

Baptisteriul catedralei de la Ravenna

Sub episcopatul lui Neon, puţin după jumătatea secolului al V-lea, cupola baptisteriului catedralei de la Ravenna fost acoperită cu strălucitoare mozaicuri. Ele erau menite să reveleze adevărurile supranaturale catehumenilor care intrau pentru prima oară în edificiu spre a primi sfînta taină a botezului, conceput pe atunci ca o iluminare (în greceşte *photismos*, localul însuşi fiind numit *photisterion*: locul unde li se dăruieşte neofiţilor lumina). Ca şi la Sfîntul Gheorghe de la Salonic, cupola era împărţită în trei zone: în medalionul central, o teofanie, aceea a Botezului lui Hristos; în zona următoare, apostolii şi, în sfîrşit, în cercul exterior, arhitecturi fanteziste *(il. 18)*. Procesiunea apostolilor, condusă de sfinţii Petru şi Pavel, avea un caracter triumfal. Îmbrăcaţi cu o tunică şi cu o mantie, alternativ colorate în aur şi în argint, ei înaintează pe un teren verzui, fiecare ţinînd în mîinile acoperite de mantie, în semn de respect, o cunună aurită, emblemă a victoriei pe care au repurtat-o asupra morţii prin martiriul lor. Candelabrele în formă de tijă de acant care îi separă unul de altul apăruseră adesea, în arta păgînă, în scenele de glorificare a împăraţilor sau a defuncţilor. Capetele apostolilor identificaţi după inscripţii sînt individualizate cu o vigoare expresivă demnă de cele mai bune portrete din Occidentul roman şi contrastează prin aceasta cu chipurile mai idealizate din « mausoleul »

Gallei Placidia. Zona exterioară este împărțită în opt panouri separate prin candelabre în formă de tijă de acant. Fiecare panou este decorat cu o exedră flancată de încăperi laterale, ca un altar de bazilică. În exedre, patru tronuri, acoperite cu perne galbene și purpurii și marcate cu cîte o cruce pe spătar, alternează cu patru mese de altar purtînd o Evanghelie deschisă: astfel sînt deci reprezentate cele patru Evanghelii și, poate, tronurile celor patru patriarhi (Roma, Constantinopol, Alexandria, Antiohia). Exedrele cu cele patru tronuri sînt încadrate de compartimente cu grilaj azuriu, îndărătul cărora se resfiră ramurile grădinii raiului. Exedrele care cuprind altarele sînt flancate de nișe cu concă, în care au fost așezate jilțuri cu spătar purtînd fiecare o coroană bătută în nestemate și destinată fără îndoială celor aleși: Împărăția Domnului este pregătită încă de pe acum pentru a doua sa venire. În această zonă culorile ating cea mai intensă forță de vibrație.

Baptisteriul arian Aceste teme au fost reluate în baptisteriul pe care Teodoric (493—526), doritor să lase catolicilor ortodocși dreptul de a se folosi de edificiile cultului lor, a pus să fie construit spre sfîrșitul secolului al V-lea, la sud-vest de catedrala pe care o ridicase la Ravenna pentru poporul său de goți care îmbrățișase arianismul. Cupola, mai mică decît cea din baptisteriul catedralei lui Ursus, nu a mai fost împărțită decît în două zone *(il. 19)*. În medalionul central, unde se înscrie scena Botezului, rîul Iordan nu mai este o mică figură alegorică, așa cum fusese în baptisteriul precedent, ci, spre a echilibra mai bine compoziția, capătă aceeași amploare ca și celelalte două personaje. Atitudinea lui Ioan-Botezătorul, în aparență stîngace, cu piciorul drept îndoit, este fără îndoială acea *proskynesis* (prosternare), preambul al ritualului aulic, și s-ar putea să fie un omagiu adus lui Hristos ca împărat. Din lipsă de loc s-a suprimat zona periferică de arhitecturi și, pentru a vesti

«cea de-a doua venire», artiștii s-au mulțumit să îndrepte procesiunea apostolilor, conduși tot de sfinții Petru și Pavel, spre un tron bătut în pietre scumpe și cu o pernă purpurie dinaintea căreia se ridică o cruce purtînd mantia de purpură a lui Hristos.

Uniformitatea mai accentuată a atitudinilor, numărul mai mare de figuri frontale, mișcarea mai potolită, cutele mai rigide ale veșmintelor dau procesiunii apostolilor din această cupolă un aer solemn mai hieratic și, prin aceasta, mai bizantin. Culorile sînt mai reci și cu o gamă mai redusă. După dinamismul care — în baptisteriul catedralei — se manifestase în colorit, în atitudini, în diversificarea portretelor, în fantezia arhitecturilor, urmează o artă mai austeră și mai puțin savantă. Mozaicarii au înlocuit fondul albastru, moștenit de la tradiția romană, cu fondul de aur, practicat mai înainte în regiunile răsăritene ale Imperiului și care avea să predomine de acum înainte.

Capela arhiepiscopiei

Impresia de austeritate se desprinde și din mozaicurile cu fond de aur, ce decorează capela pe care episcopul Petru al II-lea (499—519) a construit-o în palatul său pentru a putea primi aici spovedaniile *(il. 21)*. Patru îngeri înveșmîntați în alb și așezați pe muchiile bolții centrale își ridică brațele, asemenea Victoriilor-Nike elenistice și romane, pentru a susține un disc cuprinzînd monograma lui Hristos (hrismon). Triunghiurile pe care le delimitează sînt ocupate de simbolurile înaripate ale celor patru evangheliști. Liniile directoare ale compoziției urmează îndeaproape liniile arhitecturii. Intradosurile arcurilor de la est și de la vest poartă fiecare, de o parte și de alta a unui bust reprezentîndu-l pe Hristos, busturile celor șase apostoli, în medalioane. Pe intradosurile arcurilor de la sud și de la nord sînt reprezentate busturile a șase sfinți și respectiv a șase sfinte. Chipurile lor cu ochi încremeniți reflectă o profundă gravitate,

pe care nu o îndulcesc, la femei, nici albul voalurilor de mătase, nici bogăţia giuvaerelor bătute în nestemate; aceste busturi înscrise în medalioane derivă din *imago clipeata*, tondo sculptat sau pictat din arta epocii romane. Bolta absidei a fost refăcută cu pictură în tempera, în aşa fel încît să amintească vechiul decor de mozaic, pe care strălucea o cruce pe un cer albastru spuzit de stele aurite (ne vom aminti că aproximativ în aceeaşi perioadă sfîntul Nil recomanda eparhului Olympiodor să decoreze cu o cruce absida bisericii sale). În pridvor, luneta de deasupra uşii de la intrare cuprinde imaginea, foarte refăcută, a lui Hristos-soldat, călcînd în picioare leul şi aspida, aşa cum grăieşte Psalmistul (90, 131). Bolta în leagăn este împodobită cu păsări de toate culorile, înscrise înlăuntrul unor compartimente romboidale, delimitate de trandafiri stilizaţi şi de flori de crin albe: este evidentă asemănarea cu mozaicurile din bolţile în leagăn ale nişelor din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic şi cu ţesăturile sasanide.

Sant'Apollinare Nuovo

Tot epocii lui Teodoric (493—526) îi aparţin şi majoritatea mozaicurilor din biserica pe care conducătorul got a construit-o alături de palatul său întru cinstirea lui Hristos şi care a primit apoi numele de Sant'Apollinare Nuovo atunci cînd episcopul Ioan VII a mutat aici, pe la mijlocul secolului al IX-lea, spre a-l feri de ameninţarea sarazinilor, trupul sfîntului, păstrat pînă atunci în sanctuarul maritim de la Classis (în italiană Classe)*. În acest răstimp, după ce trupele lui Iustinian, comandate de Belizarie, puseseră stăpînire pe oraş în 540, biserica palatină a lui Teodoric fusese dată cultului catolic ortodox între 556 şi 565 sub arhiepiscopul Agnellus, urmaş al lui Maximian. Atunci ea fusese închinată sfîntului Martin din Tours, marele distrugător al păgînilor şi al ereticilor.

* Vechiul port al Ravennei.

Bolta absidei, dărîmată în secolul al XVI-lea spre a se ridica un altar baroc, purta un mozaic cu imaginea lui Hristos tronînd ca «Domn al Slavei», imagine obișnuită pentru acest loc și care nu se explică neapărat prin primul hram al bisericii. În schimb, datorită acestui hram închinat Mîntuitorului, pentru registrul superior al pereților laterali ai navei centrale, deasupra arcadelor, s-au ales temele Minunilor și Patimilor. De fiecare parte, treisprezece panouri cu subiecte figurative alternează cu paisprezece compartimente decorate cu o scoică avînd deasupra o cruce între doi porumbei. La nord se desfășoară ciclul Minunilor, începînd cu Nunta din Cana și terminînd cu tămăduirea slăbănogului de la Vitezda. Nunta din Cana — panou prost restaurat în secolul al XIX-lea cu scena înmulțirii pîinilor — este urmată de adevărata scenă a Înmulțirii pîinilor și peștilor, în așa fel încît extremitatea de est, lîngă altar, este ocupată de cele două minuni simbolizînd Trupul și Sîngele mistuite în jertfa euharistică. La sud s-au reprezentat Patimile, începînd cu Cina cea de taină — lîngă altar, fiindcă figura instituirea tainei împărtășaniei — și terminînd cu arătarea lui Iisus apostolilor pe drumul spre Emaus și Necredința lui Toma. Hristos este înfățișat aici cu barbă, pe cînd în scenele Minunilor chipul lui este imberb. Poate în ciclul Minunilor a existat intenția de a-l arăta pe Iisus tînăr, Cuvîntul întrupat, apropiat oamenilor pe care îi ajută, pe cînd în scenele Patimilor Hristos este mai în vîrstă, suferind, dar în același timp biruitor asupra încercărilor și morții. Dealtfel, pe partea de nord, în capătul dinspre răsărit al registrului inferior, Hristos apare ca Prunc așezat pe genunchii mamei, pe cînd exact în față, la sud, este reprezentat matur, cu barbă, așezat pe tronul împărătesc. Vom mai nota că, în seria scenelor Patimilor, Învierea urmează îndată după Drumul Crucii, creștinii din acele timpuri încercînd încă o oarecare reținere în a trata subiectul cumplit al Răstignirii.

În zona mediană a fiecărei părți, șaisprezece figuri de prooroci și de patriarhi ocupă spațiul dintre ferestre și cele trei compartimente din capete, sub panourile cu scoici din registrul superior, ce formează un fel de nișe în care figurile se încadrează asemenea statuilor antice. Personajele dovedesc un simț al volumului și al spațiului excepțional în această perioadă, care l-a îndemnat pe artist să le așeze pe un soclu tratat în perspectivă, cu umbre purtate. Strămoșii acestor figuri sînt statuile filozofilor și scriitorilor antici, dintre care cele mai vechi exemple le constituie Sofocle și Demostene.

În registrul inferior, la sud, care apare astfel ca partea privilegiată în raport cu aceea de la nord, Teodoric a pus să fie înfățișat în tovărășia dregătorilor de la curtea sa, ieșind din palatul ravennat pentru a aduce ofrande lui Hristos așezat pe tron. În chip simetric, la nord, regina și doamnele din suita sa, pornind din Classis, se îndreaptă în procesiune spre a aduce daruri Fecioarei și Pruncului. Cînd biserica a trecut la cultul catolic ortodox, sub Iustinian, arhiepiscopul Agnellus a acoperit imaginile principilor goți eretici și ale membrilor suitei lor, înlocuindu-le cu cele două vestite procesiuni ale martirilor. Din vremea lui Teodoric dăinuie reprezentarea palatului regelui și a portului Classis, precum și Hristos și Fecioara, așezați fiecare pe un tron împărătesc și înconjurați de cîte patru îngeri care țin fiecare o lungă nuieluș aurită, la fel ca silențiarii care făceau de gardă de o parte și de alta a împăratului în timpul audiențelor. Tronul lui Hristos are spătarul în formă de liră, care își făcuse apariția la Constantinopol sub Leon I (457 — 474). După cît se pare iconografia procesiunii suveranilor purtînd ofrande aduse lui Dumnezeu vine din capitala Imperiului. Dar tradiția ravennată a temperat hieratismul accentuat al scenelor cu Hristos și Fecioara așezați pe tronuri, introducînd în partea de jos a registrului motivul pajiștii de un verde

ca smaraldul, unde cresc florile albe și purpurii ale raiului.

Cele două cortegii de martiri *(il. 22)*, care datează de pe vremea arhiepiscopului Agnellus (556—565), se deosebesc de mozaicurile lui Teodoric prin stilul lor și prin culoarea mai blîndă a fondurilor de aur. Pentru a dărui luminii care se răspîndește din aceste fonduri o vibrație mai puțin monotonă, artistul a introdus mici cuburi gălbui, trandafirii sau verzui. Ba chiar a așezat unele cuburi cu pelicula de aur înspre mortar, în așa fel încît irizarea să se vadă prin întreaga masă a pastei de sticlă. La sud, pe o pajiște verde smălțuită cu flori albe și roșii, pășesc douăzeci și șase de sfinți, tineri sau bătrîni, cu sau fără barbă, purtînd cununa martiriului lor. Ei sînt înveșmîntați în tunici și mantii albe, în afară de sfîntul Martin, noul patron al bisericii, care, așezat în fruntea cortegiului, a avut dreptul la mantia imperială de purpură, și de sfîntul Laurențiu, foarte popular în Italia, care este drapat într-o tunică aurie. Veșmintele și trupurile și-au pierdut volumul și greutatea. S-ar putea spune că faldurile sînt parcă atîrnate de capete, care își păstrează în schimb întreaga importanță de portrete. Profesorul Grabar a arătat că aceasta este întrucîtva o urmare estetică a obiceiului roman de a pune — din motive de economie — un cap «portretizat» pe trupul unei statui cu togă, dinainte sculptată în serie.

La nord, cortegiul femeilor este precedat de cei trei regi magi care, cu o mișcare vie, după tradiția iconografică a epocii, îi aduc pruncului Iisus vase de metal prețios conținînd ofrande. Cele douăzeci și două de fecioare martire sînt îmbrăcate la fel de somptuos ca și patricienele din suita împărătesei. Pe cap poartă diademe, de sub care cad pe umeri lungi văluri albe, cărora cuburile de marmură din care sînt făcute le dau aspectul de lînă, în contrast cu strălucirea smalțurilor albe cu care s-a redat mătasea tunicilor lungi. Din plăcerea cu care au fost tratate aceste zvelte figuri de femei fastuos împodobite se

desprinde desigur o parte din senzualitatea care şi-a avut şi ea locul în lumea Bizanţului. Dar farmecele profane se supun ritmului sacru. Repetarea acestor figuri cu atitudini identice, drapate în veşminte de aceeaşi culoare, despărţite unele de altele prin palmieri, este asemănătoare cu invocaţiile psalmodiate ale litaniilor, amintite şi de prezenţa numelui deasupra fiecărui personaj.

San Vitale Mozaicurile din biserica San Vitale sînt limitate doar la spaţiul bemei şi al absidei. Ele au fost poate începute înaintea intrării în oraş a trupelor lui Belizarie, în 540, şi aveau drept scop să preamărească jertfa euharistică, oficiată pe altarul pe care îl domină. Dat fiind că multe dintre subiectele tratate sînt luate din Vechiul Testament, a cărui ilustrare se alcătuise încă înainte de triumful bisericii, ele au păstrat un caracter antic destul de pronunţat. La parter, pe timpanele de deasupra arcadelor ternare sînt reprezentate cele trei jertfe din Vechiul Testament, care prefigurează euharistia: la sud, jertfele lui Abel şi Melhisedec, la nord aceea a lui Avraam, precedată de vizita pe care cei trei îngeri — simbolul Treimii — au făcut-o patriarhului spre a-i anunţa naşterea fiului său Isaac. În colţuri se află la sud, în dreapta, Isaia, unul din cei trei mari prooroci care au vestit venirea lui Hristos, şi, în stînga, Moise ducînd mai întîi la păscut turmele socrului său, apoi descălţîndu-se pe muntele Horeb de unde iese para de foc din rug. Moise era socotit de teologi ca o prefigurare a lui Hristos, din pricina operei sale de legislator; pe de altă parte, rugul care arde fără să se mistuie simboliza suferinţele lui Hristos, care nu îi vătămaseră natura divină *. Pe extremităţile corespunzătoare de la nord sînt înfăţişaţi Ieremia, profetul Patimilor, şi Moise, pe Muntele Sinai, întinzînd braţele spre mîna lui Dumnezeu pentru a primi Legea, pe cînd fratele

* Rugul arzînd este şi simbolul nealteratei virginităţi a Mariei.

său Aaron şi şefii triburilor discută înainte de a înălţa Viţelul de aur: Primirea Legii pe muntele Sinai a fost asimilată cu prefigurarea Schimbării la Faţă sau a Pogorîrii Sîntului Duh. În spatele lui Moise povîrnişurile muntelui Sinai au fost redate cu o îndrăzneală în alăturarea culorilor şi a efectelor de suculenţă a pastei care amintesc de Cézanne sau Rouault. Avînd o bogată încărcătură de idei teologice aceste panouri sînt totodată adevărate capodopere de sensibilitate picturală.

Între grupurile din colţuri, pe cele două laturi, deasupra arcadelor parterului, a fost reluat binecunoscutul motiv al celor doi îngeri care zboară ţinînd un cerc în care se înscrie o cruce: este adaptarea creştină a Victoriilor de pe arcurile de triumf păgîne.

Suprafeţe dintre arcadele ternare de la etaj ne introduc în lumea Noului Testament, care a văzut împlinirea făgăduielilor celui Vechi. Cei patru evanghelişti, martori ai venirii lui Hristos şi ai jertfei sale, însoţiţi de simbolurile lor, stau lîngă un pupitru, în mijlocul unui peisaj stîncos, iar mai jos se află mici scene acvatice, în care raţe, găinuşe de apă, un bîtlan, o broască ţestoasă mişună printre trestii. Sentimentul naturii este exprimat aici prin notaţii glumeţe şi vioaie, în spiritul elin, şi aminteşte cîteva mozaicuri pavimentare. Pe timpanul acestor două arcade superioare se desfăşoară, cu magnifică amploare decorativă şi elegantă precizie a desenului, o scoică uriaşă, tot de aspect antic, pe cînd arcul care o încununează este decorat cu împletituri de vrejuri de viţă, încărcate cu ciorchini de struguri care se revarsă din vase frumoase, străjuite de porumbei, şi se reîntîlnesc în jurul unui cerc în care se înscrie o cruce. Aceste încolăciri decorative intensifică mişcarea ascendentă a compoziţiei şi atrag privirile spre bolta în cruce unde culminează subiectul fundamental al acestui întreg program: în fiecare din cele patru sectoare ale bolţii, un înger cu braţele ridicate, asemănător cu cei din capela arhiepiscopiei, susţine medalionul central care

cuprinde Mielul mistic, simbol prin excelenţă al Jertfei divine. În interiorul acestor compartimente separate prin ghirlande de flori şi de fructe, şi avînd la baza lor un păun, pasăre a nemuririi, se desfăşoară fastuoase împletituri de acant în volutele cărora se înscriu flori multicolore, rodii de culoarea sîngelui, pantere cu pielea pătată, papagali albaştri şi porumbei albi. Strălucirea culorilor se îmbină cu vioiciunea desenului şi cu somptuozitatea ornamentelor pentru a ne purta imaginaţia în acea lume supranaturală unde, prin Jertfă, se celebrează Triumful lui Hristos. În opoziţie cu Sant'Apollinare Nouvo, se vede aici superioritatea asupra bazilicilor cu şarpantă a edificiilor cu bolţi şi cupole, unde întreg decorul se putea uni într-o izbucnire către cer.

În conca absidei, Hristos imberb, drapat în purpură, stă pe sfera lumii. Înconjurat de doi îngeri care ţin lunga baghetă de aur a silenţiarilor imperiali, cu mîna dreaptă el întinde cununa triumfală de martir sfîntului Vitalie, înveşmîntat ca un înalt dregător bizantin. În mîna stîngă Hristos ţine Cartea Apocalipsei ferecată cu şapte peceţi. Din această parte episcopul Ecclesius îi închină biserica, al cărui ctitor este. În partea de jos cele patru fluvii ale Raiului ţîşnesc dintr-o pajişte cu relief abrupt unde cresc crini şi trandafiri, după o formulă aparţinînd tradiţiei ravennate. Acestor notaţii pitoreşti le răspund în partea de sus nişte nori subţiratici, albaştri şi roşii, care însufleţesc fondul de aur. Seninătatea acestei imagini contrastează cu severitatea frămîntată a celei din absida bisericii Hosios David de la Salonic.

În sfîrşit, sub această reprezentare a curţii cereşti se află pe peretele arcuit al absidei, de o parte şi de cealaltă a ferestrelor, două panouri care celebrau fastul curţii imperiale *(il. 26)*. Ele comemorau oferirea patenei şi potirului de aur pe care Iustinian şi Teodora le dăruiseră bisericii, desigur cu prilejul tîrnosirii celebrate de Maximian
 în 547, mai degrabă decît în 548. Prezentarea

frontală a personajelor, siluetele lor care par suspendate, splendoarea veşmintelor sub care trupurile prea omeneşti se dematerializează, ne smulg din lumea vieţii pămînteşti de toate zilele, spre a ne introduce în sfera supranaturalului căreia îi aparţine şi curtea imperială. Capul împăratului şi al împărătesei sînt dealtfel înconjurate de aureolă şi, în afară de aceasta, Teodora se detaşează pe fundalul unei nişe cu concă, iar aceasta, încă din epoca imperială romană, era menită să sublinieze caracterul preeminent al imaginilor pe care le încadra.

Înveşmîntat cu o tunică albă şi o hlamidă de purpură cu *tablion* ţesut cu fire de aur, Iustinian este înconjurat de trei înalţi dregători, pe care hlamida lor albă cu *tablion* de purpură şi fibula de aur pe umărul drept îi arată a fi membri ai ordinului senatorial. Aceştia sînt, probabil, la stînga împăratului, prefectul pretoriului care l-a reprezentat pe împărat la Ravenna şi i-a remis poate lui Maximian darurile împărăteşti, şi, la dreapta sa, generalul Belizarie şi marele şambelan — *praepositus sacri cubiculi* — şeful casei civile şi militare. Trebuie să ne ferim însă a socoti aceste identificări drept sigure. Părăsirea realismului în favoarea convenţiilor i-a îngăduit artistului să combine felurite intenţii. Pornind de la Iustinian şi de la vecinul său, episcopul Maximian, personajele apar, cînd sînt privite mai de aproape, aşezate parcă unele în spatele celorlalte: în jumătatea din stînga panoului, cotul drept al fiecăruia este plasat în faţa pieptului celui care îi urmează; în jumătatea din dreapta, dimpotrivă, acelaşi cot este acoperit de figura care îl precede. Iustinian şi Maximian înaintează deci în fruntea unui dublu cortegiu cuprinzînd, pe de o parte, laici — civili şi militari — şi pe de alta, feţe bisericeşti (un diacon purtînd Evanghelia şi un ipodiacon ţinînd cădelniţa). Totuşi, avînd simţul exigenţelor picturii monumentale, atît de viu în arta bizantină, artistul a tratat această temă înşiruind personajele pe lăţime în aşa fel încît

să nu « spargă » zidul. Chiar și direcția antebrațelor drepte îndoite pare să arate că procesiunea se îndreaptă nu către spectator, ci spre dreapta sa, adică spre Hristos așezat în conca absidei. Se remarcă mai departe că deși Maximian are cotul drept puțin îndărătul patenei pe care o ține împăratul în mîna stîngă, picioarele lui sînt mai în față decît picioarele lui Iustinian, așa încît el se află de fapt în prim plan. Iustinian pare să prezinte credincioșilor din Ravenna pe noul lor episcop, al cărui nume este precizat prin inscripție, ca și cînd ar fi rostit de împărat. Aceasta din pricină că Maximian fusese prost primit de către comunitatea locală care alesese un alt episcop și, pentru a se impune, trebuia să se afirme ca delegat al împăratului, ca acela pe care Iustinian îl dăruia bisericii ravennate. Maximian a fost primul nu numai din Ravenna ci și din Occident care a căpătat titlul de arhiepiscop, potrivit obiceiului răsăritean de a alege mitropoliți, și a fost într-adevăr un fel de primat al Italiei. Astfel, panoul unde este înfățișat alături de Iustinian nu este numai una dintre marile capodopere ale picturii, ci și o operă de propagandă, destinată să servească puterea împăratului și a aliatului său, arhiepiscopul, în Ravenna reintegrată în sînul Imperiului bizantin.

Pe panoul de la sud, Teodora, ținînd potirul de aur bătut cu nestemate, înaintează în fruntea unui cortegiu de șapte doamne de onoare, conduse poate de focoasa Antonina, soția lui Belizarie. Împărăteasa este precedată de doi dregători, dintre care unul, înveșmîntat cu o hlamidă de aur, dinaintea fialei cu izvor artezian, ridică draperia cu șnururi de la ușa bisericii. Aceste două personaje grave corespund diaconului și ipodiaconului din fața lor, la nord, de pe panoul lui Iustinian. De asemenea, în fața grupului colorat al ostașilor din garda împăratului, cu haine verzi, roșii și albe, se ridică la sud alaiul însoțitoarelor Teodorei. Scoase în evidență de o puzderie de podoabe, mantiile și tunicile lor produc o foarte bogată modulație cromatică,

în care se îmbină multiple nuanțe de purpuriu, aur, verde, alb, roșu aprins și tonuri cenușii sau sidefii. Ca și procesiunea lui Iustinian, cortegiul Teodorei pare că se îndreaptă spre Hristos, așezat în absidă.

Chipurile lui Iustinian, Maximian și al Teodorei, ca și cele ale principalilor membri din suita lor, sînt adevărate portrete de o uimitoare intensitate a expresiei. Cartoanele acestor panouri fuseseră poate executate la Constantinopol. În orice caz, artistul pare să fi avut la dispoziție niște portrete oficiale ale împăratului și împărătesei, de felul acelora care erau trimise în fiecare oraș cu prilejul urcării pe tron. Alături de mozaicurile din cor și din conca absidei, care mai păstrau încă foarte mult din farmecul, pitorescul și spiritul decorativ al artei elenistico-romane, aceste două tablouri aduc o atmosferă nouă de hieratism și de solemnitate studiată, în care luxul și spiritualitatea se împletesc la fel ca în arhitectura de la San Vitale sau ca în aceea de la Sfînta Sofia.

San Michele in Africisco

O artă la fel de inovatoare se manifestă și în mozaicurile cu care a fost decorată biserica Sfîntului Mihail, numită « in Africisco », desigur după numele deformat al cartierului unde fusese zidită. Ea a fost ridicată de bancherul grec Iulianus, agent al lui Iustinian la Ravenna, și de ginerele lui, Bacauda. Tîrnosirea a fost celebrată duminică 7 mai 545. După ce a fost secularizată în timpul războaielor napoleoniene, în 1805, biserica a fost dărîmată aproape în întregime și mozaicul care împodobea absida a fost vîndut în 1842 regelui Prusiei, Frederic-Wilhelm al III-lea. În urma vicisitudinilor suferite cu ocazia transportului, apoi în cursul ultimului război, acest mozaic a fost restaurat pe mari porțiuni, ceea ce îngreunează analiza anumitor caractere ale stilului său *(il. 20)*.

Artistul a renunțat la rămășițele accentelor narațiunii familiare și pitorești din conca de la San Vitale, ca și la efectele de volum și la vioi-

ciunea coloritului, pentru a obține o compoziție de un abstractism mai rigid. Pe bolta absidei, Hristos imberb, « bărbat tînăr, mai presus de orice măsură » (cum spune sfîntul Ciprian), se înalță frontal ca învingător, ținînd în mîna dreaptă marea cruce bătută în nestemate, așa cum împărații țineau labarum-ul. El poartă veșminte împărătești: o primă tunică cu manșete cu cercuri de purpură, o a doua tunică albastră cu *clavi* de aur și o mantie de purpură. Pe cartea deschisă pe care o ține în mîna stîngă se poate citi: « Cel ce m-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl; iar Eu și Tatăl meu una sîntem » (Ioan, XIV, 9 și X, 30), ceea ce este o afirmație a ortodoxiei hristologice, în sfîrșit biruitoare la Ravenna asupra ereziei goților în urma recuceririi lui Iustinian. La dreapta și la stînga lui Iisus, arhanghelii Mihail și Gavril aclamă cu brațul drept ridicat. Arcul de triumf * poartă una dintre cele mai vechi reprezentări ale Judecății de Apoi, și ea de o mare sobrietate. Hristos, de data aceasta cu barbă, este așezat pe un tron, ca Suprem-Judecător, cu Cartea închisă, între doi arhangheli (Rafael și Uriel?), care țin unul buretele îmbibat cu fiere și celălalt sulița Patimilor. Alături de ei, patru îngeri la stînga spectatorului și trei la dreapta lui sună din trîmbițe, așa cum glăsuiește Apocalipsa (VIII, 12). În partea inferioară sînt figurate valurile mării de cleștar amestecată cu foc (Apocalipsa, XV, 2). În aceste două scene, artistul a eliminat orice personaj omenesc, fie că e vorba de apostoli, de sfinți sau de patriarhi, reținînd doar Ființele ce aparțin lumii cerești: Hristos și îngerii. Mai jos existau imaginile, astăzi dispărute, ale sfinților Cosma și Damian, al căror cult prinsese avînt la Constantinopol în urma unei tămăduiri miraculoase a lui Iustinian, ce le era atribuită. Bancherul Iulianus ținuse să-i cinstească în chip deosebit la Ravenna. Din aceste împrejurări bănuim tot ceea ce mozaicurile datorează, în iconografia și stilul lor, artei de la Constantinopol.

* Arcul din fața absidei altarului.

Ele corespund prefacerilor care s-au săvîrşit atunci în toate domeniile şi care, pe baza folosirii unor elemente moştenite din vechea lume romană, au dus la o creştinare mai în profunzime a societăţii bizantine şi la o exaltare a măreţiei lui Dumnezeu şi a reprezentantului său pe pămînt, împăratul.

Sant'Apollinare in Classe

Mozaicul absidei de la Sant' Apollinare in Classe îşi datorează caracterele sale particulare faptului că aici se amestecă felurite teme spre a celebra Biserica ravennată în persoana întemeietorului său, sfîntul Apolinarie, patronul sanctuarului, precum şi a principalilor episcopi care i-au urmat. El ţine de tradiţia simbolică inspirată — de la arta catacombelor pînă la aceea din epoca iconoclastă — dintr-o neîncredere, mai mult sau mai puţin adîncă, faţă de reprezentarea lumii divine cu ajutorul figurilor omeneşti.

Zidirea bisericii Sant'Apollinare in Classe a început sub episcopul Ursicinus (533—536) în vechiul cimitir al portului Classis, lîngă mormîntul sfîntului. A fost finanţată şi ea tot de bancherul Iulianus. Tîrnosirea a fost celebrată de Maximian, duminică, 9 mai 549.

În concă, în zona ei inferioară, sfîntul Apolinarie, purtînd veşminte de episcop, cu pallium smălţat cu albine — semn al elocvenţei — ridică braţele ca orant, în mijlocul unui peisaj cu mici stînci cafeniu-închis şi galben-deschis, într-o pajişte verde, unde cresc măslini, chiparoşi şi acei pini care au făcut celebră regiunea. El este înconjurat de fiecare parte de cîte şase oi, simbolizînd primii credincioşi ai bisericii sale, la fel cum în alte opere ele îi reprezintă pe discipolii lui Hristos. Deasupra lui se desfăşoară minunea Schimbării la Faţă, evocată tot în chip alegoric. Sus de tot, pe un cer brăzdat de nori subţiri şi roşietici, ca aceia din absida de la San Vitale, mîna lui Dumnezeu desemnează un disc mare spuzit de stele, în care se înscrie o cruce bătută în nestemate purtînd la intersecţia braţelor un medalion cu bustul lui

Hristos matur. De o parte și de alta a discului, busturile lui Moise, la dreapta, și Ilie, la stînga, ies din nori. Ceva mai jos, apostolii Petru, Ioan și Iacov sînt înfățișați sub aspectul a trei oi albe pe coama dealului. Aceleiași epoci îi aparțin și portretele celor patru episcopi ai Ravennei, Severus (pe la 343), Ursus (mort în 429), Ecclesius (521—532) și Ursicinus (533—536), înfățișați în nișe cu scoică între ferestre. La fel și cele două panouri de pe laturile arcului, unde arhanghelii Mihail și Gavriil, ca niște purtători de stindarde ai Cerului, țin cîte un labarum cu tripla aclamație grecească *Hagios* (sfînt) întru cinstirea lui Dumnezeu de trei ori sfînt. Abia în a doua jumătate a secolului al VII-lea, sub arhiepiscopul Reparatus (671—677), au fost executate pe laturile absidei două tablouri imitate după cele din San Vitale, dar de un stil și un colorit incomparabil mai sărace, care înfățișează, la sud, adunate în jurul aceleiași mese, cele trei jertfe ale lui Abel, Melhisedec și Avraam, iar la nord, după modelul lui Iustinian și Maximian, pe împăratul Constant al IV-lea Pogonatul (668—685), cu frații săi, Heraclius și Tiberiu, dîndu-i viitorului arhiepiscop al Ravennei, Reparatus, privilegiile autocefaliei, în prezența arhiepiscopului Maurus. Tabloul a fost refăcut în tempera pe o porțiune mai mare de jumătate. Tot sub arhiepiscopul Reparatus s-ar părea că au fost realizate mozaicurile din partea superioară a arcului de triumf. Sus, într-un registru lung, un medalion cuprinzînd bustul lui Hristos matur, este înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști. Ceva mai jos, în extreme, două grupuri de cîte șase oi, închipuindu-i pe apostoli, ies din simbolicele cetăți Ierusalim și Betleem, pentru ca să urce coasta muntelui în direcția bustului lui Hristos. Desenul este mai rigid și mai apăsat, coloritul mai stins decît în mozaicurile mai vechi ale concei. Cuburile mici de sticlă, mai ales la fondul galben al medalionului central, au fost înlocuite, nu o dată, cu pietre colorate. În sfîrșit, cele două busturi ale evangheliștilor, sfîntul
 Matei la nord și fără îndoială sfîntul Luca la sud,

ar data doar din secolul al X-lea sau al XI-lea, poate chiar din secolul al XII-lea.

Bazilica eufrasiană de la Poreč

În numeroase oraşe mari din teritoriile riverane ale Adriaticii recucerirea peninsulei italice şi a Istriei de către armatele lui Iustinian a adus cu sine o primenire, care s-a tradus printr-o creştere a activităţii constructive. Orgoliosul Maximian a ridicat în oraşul său natal Pola o catedrală, care a fost aproape în întregime reconstruită în secolul al XV-lea. La Parentium, actualul oraş Poreč (în italiană Parenzo), episcopul Eufrasius a zidit către mijlocul secolului al VI-lea, pe locul unei biserici mai vechi cu o sută de ani, o bazilică unde influenţa constantinopolitană se afirmă prin prezenţa unor capiteluri de marmură din Proconez. Atriumul cu patru porticuri care precede faţada dinspre apus poate să fi fost împrumutat tot atît de bine de la construcţiile lui Iustinian la Constantinopol, cît şi de la cele ale lui Constantin la Roma. Mozaicurile vădesc o influenţă foarte clară a operelor ravennate *(il. 23)*. Din nefericire ele au suferit restaurări neîndemînatice la sfîrşitul secolului al XIX-lea. În conca absidei, Fecioara, tronînd cu pruncul Iisus pe genunchi, este înconjurată — cum era şi Hristos la San Vitale — de doi îngeri ţinînd lancea, de ctitor şi de sfinţi: la dreapta sa, sfîntul Maurus, principalul protector al oraşului, purtînd în mîinile acoperite de mantie cununa martirilor, îl introduce pe episcopul Eufrasius, care îi oferă Fecioarei biserica; Eufrasius este urmat de arhidiaconul său, Claudiu; între aceştia doi se interpune fiul nevîrstnic al acestuia din urmă, pe nume Eufrasius, poate pentru că era finul episcopului; în stînga Fecioarei înaintează trei sfinţi anonimi, dintre care primul şi al treilea poartă o cunună, pe cînd cel din mijloc ţine Evanghelia; după tradiţie ei ar fi cei trei sfinţi protectori ai oraşului: Elefterios, Projectus şi Elpidius. În partea de sus, mîna lui Dumnezeu, ţinînd o coroană deasupra

capului Fecioarei, iese dintr-un cer străbătut de nori prelungi.

Tema Fecioarei avea să ia treptat locul imaginii lui Hristos în concele absidelor. Ea şi-a făcut apariţia în urma Conciliului din Efes care, în 431, recunoscuse în Maria pe Născătoarea de Dumnezeu: *Theotokos*. Imaginea pare să se fi potrivit bine cu scenele de donaţie. După mărturia unor texte din secolul al X-lea, în 473, în absida bisericii Fecioarei Născătoare din Blacherne, la Constantinopol, de o parte şi de alta a Născătoarei lui Dumnezeu fuseseră înfăţişaţi împăratul Leon I, soţia sa Verina purtîndu-l în braţe pe nepotul lor Leon, teoretic asociat la tron, şi fiica lor Ariadna, soţia viitorului împărat Zenon. Pe de altă parte, Horicius ne-a lăsat descrierea mozaicului din absida bisericii Sfîntul Serghie din Gaza (înainte de 536), unde Fecioara aşezată pe tron împreună cu pruncul era înconjurată de îngeri şi de sfîntul Serghie, care îi prezenta pe împăratul ctitor al bisericii şi pe un episcop. Chiar şi la Ravenna, la Santa Maria Maggiore, construită între 526 şi 532, astăzi distrusă, episcopul Ecclesius pusese să fie înfăţişat în absidă oferind chivotul bisericii, Maicii lui Dumnezeu tronînd cu pruncul Iisus. Mozaicarul din Parentium nu ducea deci lipsă de modele. Pe spaţiul dintre ferestrele absidei el evocă vestirea naşterii lui Ioan Botezătorul înfăţişîndu-i de la stînga la dreapta pe Zaharia, pe îngerul care i-a adus vestea că avea să fie tată şi, în sfîrşit, pe Prodrom (Ioan) însuşi. De o parte şi de alta a acestor trei figuri, compartimentele laterale ale absidei sînt ocupate, la nord de Bunavestire şi la sud de Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta. Desenul figurilor este mai puţin fin şi mai puţin precis decît la Ravenna; personajele sînt ceva mai greoaie. Aceste mozaicuri sînt marcate de un incontestabil realism popular: în scena Vizitei, curioasă, o slujnică ridică draperia; în Bunavestire, Maria, uluită de ciudata veste pe care i-o aduce Gavriil, lasă să-i scape ghemul de lînă.

 Zona superioară a arcului de triumf îl arată pe

Hristos așezat pe sfera lumii între cei doisprezece apostoli; restaurarea modernă a uniformizat cu nedibăcie poziția picioarelor și cutele veșmintelor. În absidiolele care flanchează absida centrală exista cîte un bust al lui Hristos imberb, executat tot în mozaic, care ieșea din nori spre a-i încorona, la nord, pe sfinții Cosma și Damian, iar la sud desigur pe doi sfinți episcopi ai bisericii ravennate, Severus și Ursus. Existau mozaicuri și la exterior. Pe fațada de vest, deasupra porticului atriumului, Hristos încadrat de opt apostoli ocupa timpanul, pe cînd mai jos ceilalți patru apostoli încadrau ferestrele între care strălucesc cele șapte sfeșnice de aur din Apocalipsă. Fără îndoială artiștii și-au amintit de biserica Sfîntul Petru de la Roma, unde papa Leon I (440—461) pusese să se înfățișeze în exterior, pe fațadă, cei douăzeci și patru de bătrîni din Apocalipsă. Pe frontonul dinspre răsărit se afla scena Schimbării la Față.

Torcello

Influența Ravennei s-a răspîndit de asemenea și în insulele lagunei venețiene care pătrundeau acum în istorie. În bazilica întemeiată în 629 de exarhul bizantin din Ravenna, Isaac, la Torcello, unde episcopul din Altinum își mutase reședința spre a scăpa de dominația longobarzilor, se mai vede încă pe bolta diaconiconului un mozaic în care, pe un fond de împletituri de frunze și flori, patru îngeri-cariatide susțin un medalion cu Mielul, după modelul de la San Vitale.

Constantinopol

Mozaicurile de la Constantinopol au dispărut în cea mai mare parte și nu le cunoaștem decît prin mențiunile, adesea imprecise, din texte, ceea ce ne împiedică să reconstituim evoluția stilului lor. În prima biserică a Sfinților Apostoli, începută de Constantin și terminată de fiul său, Constanțiu, în absidă se pare că ar fi fost înfățișați Petru și Pavel, închinîndu-se crucii de o parte și de alta a ei; de aici s-ar fi inspirat episcopul Neon atunci cînd a decorat cu același subiect bazilica

Sfinților Apostoli (astăzi Sfîntul Francisc) pe care a zidit-o la Ravenna pe la 450. În absida bisericii Sfîntul Ioan din Studion (în 463), Hristos tronînd și Fecioara erau înconjurați de heruvimi și de serafimi. Am citat mai sus, în legătură cu bazilica eufrasiană de la Poreč, biserica din cartierul Blachernelor unde, în 473, împăratul Leon a lăsat să fie înfățișat, de o parte și de alta a Fecioarei, împreună cu soția sa Verina, purtîndu-l în brațe pe nepotul Leon, și cu fiica lor Ariadna, soția viitorului împărat Zenon. Pe bolta nartexului bisericii Sfîntul Polieuct, construită de Iuliana Anicia cu aproximație între 524 și 527, panouri de mozaic cu aspect narativ ilustrau convertirea și botezul lui Constantin.

La Sfînta Sofia, în acord cu gradul de abstractizare atins de arhitectură, Iustinian renunțase la orice subiect figurativ. După Pavel Silențiarul, pe cupolă, crucea se detașa din încrengături de ramuri — sau împletituri de frunze și flori? — care ieșeau din niște cratere de argint. Pe intradosurile arcurilor navelor laterale și pe lunetele ușilor ducînd din nartex spre naos, precum și pe arcurile ferestrelor nartexului, lucrările de curățire întreprinse de « Byzantine Institute of America » începînd din anul 1930, sub conducerea regretatului Th. Whitemore și continuate de P. Underwood, au scos la lumină de sub ornamentele florale, pictate de frații Fossati la mijlocul secolului al XIX-lea, cruci profilate pe un fond de aur, ale cărui cuburi au fost rărite și înclinate în așa fel încît să producă o impresie de „flu" menită să pună mai bine în evidență crucile.

Se pare că și biserica Sfinților Apostoli a fost lipsită de orice decor iconografic. Probabil Iustinian, sau unele persoane din anturajul său, poate chiar Teodora, manifestau o prejudecată față de imaginile sacre. Mi se pare semnificativ în acest sens faptul că Iustinian nu a refăcut imaginea lui Hristos pe care, după Eusebiu, Constantin o așezase pe poarta Chalké la intrarea Marelui Palat și care fusese distrusă de incendiu cu prilejul răscoalei Nika, în 532. Abia sub Mauriciu (582—

602) o imagine în mozaic a Mîntuitorului a fost reaşezată în acest loc. În materie de artă, precum şi în domeniul politicii religioase, Iustinian, ca om de stat avizat şi dornic să menţină integritatea Imperiului, era înclinat să facă concesiile necesare spre a-i atrage şi pe ortodocşi şi pe eretici, din care pricină pare să fi lăsat să coexiste două curente: unul favorabil icoanelor, a cărui exprimare am întîlnit-o în Apus, la Ravenna şi în peninsula Istria, dar pe care îl vom regăsi şi în Răsărit, la Sinai şi în Cipru; celălalt, care le era ostil şi spre care el însuşi ar fi fost înclinat, cel puţin în anumite momente, este curentul care a inspirat primul decor în mozaic de la Sfînta Sofia şi cel de la Sfinţii Apostoli.

Dar în a doua jumătate a secolului al VI-lea preferinţa pentru imagini-icoane a căpătat o răspîndire considerabilă. Dacă ne bizuim pe elogiul făcut de Flavius Corippus lui Iustin al II-lea, împăratul — nepot şi urmaş al lui Iustinian, care a domnit din 565 pînă în 578 — ar fi poruncit să fie înfăţişată Fecioara cu Pruncul în absida Sfintei Sofia şi poate un Hristos Pantocrator în cupolă, simbolul de boltă cerească reprezentat de cupolă impunînd zugrăvirea acestei imagini. Sîntem ispitiţi să ne facem o idee despre acest lucru, fie după o icoană de la Sinai (Sotiriou, *Icônes du Sinaï*, fig. 8), fie după crucea dăruită de Iustin al II-lea oraşului Roma *(il. 70)*. De asemenea s-ar părea că intervenţiei lui Iustin al II-lea i se datorau şi mozaicurile reprezentînd Naşterea, Botezul, Schimbarea la Faţă, Răstignirea, Învierea, Înălţarea şi Minunile. Pe de altă parte, tot la Sfînta Sofia, într-un compartiment din colţul de sud-vest, la etaj, Iustin al II-lea a pus să se execute pe bolţi frumoase împletituri de frunze şi flori, după cea mai bună tradiţie a artei romane, iar în lunete busturile unor sfinţi în medalioane, cu numele lor scrise dedesubt. Aceste busturi au fost înlocuite cu cruci şi inscripţiile au fost şterse în timpul iconoclasmului. Nu ştim ce fel de mozaicuri a poruncit Iustin al II-lea — după mărturia lui Teofan — să fie exe-

cutate la Sfinţii Apostoli. Cercetătorii înclină să creadă că era vorba de Fecioară în absidă şi de Înălţare în cupola centrală. Oricum, dacă aceste mozaicuri erau figurative ca şi acela de la Sfînta Sofia, ele au fost distruse în epoca iconoclastă.

Sinai Iustinian a pus să se ridice la Muntele Sinai, după moartea Teodorei în 548, o mînăstire dedicată pe atunci Născătoarei lui Dumnezeu, înainte de a fi reconsacrată în secolul al XII-lea sfintei Ecaterina, şi care trebuia să fie un bastion al ortodoxiei înfipt în pămîntul ereziei monofizite. În conca absidei tema obişnuită a lui Hristos în slavă sau a Fecioarei a fost înlocuită cu Schimbarea la Faţă, subiect care se potrivea Sinaiului, unde el fusese prefigurat de cele două teofanii cu care Dumnezeu l-a răsplătit pe Moise. Lucrările de curăţire, efectuate între 1958 şi 1963 de o echipă condusă de K. Weitzmann, au dat la iveală un mozaic cu nuanţe de o prospeţime, o gingăşie şi o intensitate care ne îndeamnă să vedem în el opera unui atelier din Constantinopol. În acelaşi timp, el atinge un grad de abstractizare care îl înrudeşte cu cele din biserica San Michele in Africisco de la Ravenna. Într-o aureolă ovală (mandorlă), Hristos, de tip oriental, cu barbă şi păr negru, apare în veşminte de culoare argintie, cu falduri trandafirii şi albăstrii, cu o bandă lată de aur, în diferite nuanţe, pe poalele mantiei. Este într-adevăr acel Hristos a cărui faţă «a strălucit ca soarele, iar veşmintele lui s-au făcut albe ca lumina» despre care ne vorbeşte Evanghelia (Matei, XVII, 2). De o parte şi de alta a lui Iisus se înalţă, la stînga sa, Moise, şi la dreapta sa, Ilie, simbolizînd Legea şi Proorocii. Spaima celor trei apostoli a fost redată cu un simţ foarte viu al expresiei, care nu se teme de atitudinile forţate. Sobrietatea desenului scoate în evidenţă vigoarea monumentală a figurilor. Muntele Tabor nu este reprezentat. În partea de jos, în locul pajiştilor idilice obişnuite la Ravenna, solul este

alcătuit din patru fîşii: negru, albastru, verde-închis şi verde-deschis, fără nici o floare.

Pe intradosul arcului de triumf, ca şi la Ravenna, de o parte şi de alta a hrismei se înşiruie medalioane cuprinzînd busturile celor doisprezece apostoli: Pavel, Tadeu şi Matei îi înlocuiesc pe cei trei apostoli din Schimbarea la Faţă. La limita inferioară a concăi, alte medalioane, simbolizînd legătura dintre Vechiul şi Noul Testament, încadrează capetele a cincisprezece prooroci de o parte şi de alta a portretului lui David, strămoş al lui Hristos şi model al împăraţilor creştini. La extremităţile acestei frize au fost înfăţişaţi, la dreapta, egumenul Longhin, în vremea căruia a fost executat acest decor şi, la stînga, diaconul său, Ioan. În colţuri doi îngeri în zbor, cu aripi de păun, poartă un glob cu o cruce, de o parte şi de alta a unui medalion în care este redat Mielul. Ceva mai jos, bustul Fecioarei, la sud, şi acela al lui Ioan Botezătorul, la nord, se înscriu în medalioane: se poate vedea aici una dintre cele mai vechi reprezentări ale temei *Deisis* sau Intercesiunea Mariei şi a Prodromului pe lîngă Hristos în favoarea celor păcătoşi. În partea de sus a peretelui au fost reprezentate cele două episoade din Vechiul Testament care s-au desfăşurat pe munţii Horeb şi Sinai: la stînga Moise, în faţa rugului care arde şi, la dreapta, primind Tablele Legii.

În opoziţie cu aceste mozaicuri, al căror stil pare să fie de origine constantinopolitană, pe faţa apuseană a pilaştrilor ce suportă arcul de triumf al absidei sînt două panouri executate în tehnica encausticii de un meşter din partea locului, palestinian, desigur mai obişnuit cu zugrăvirea icoanelor decît cu pictura murală, deoarece pare că a întîmpinat unele greutăţi în a transpune chipurile omeneşti la o asemenea scară: la nord se află jertfa lui Avraam şi, corespunzător, la sud, aceea a lui Iefta, silit să-şi sacrifice fiica drept urmare a legămîntului făcut înaintea victoriei sale asupra amoniţilor. Aceste

două scene erau socotite drept prefigurări ale jertfei lui Hristos.

Cipru

Orientul bizantin a dovedit o mai mare înclinare decît Occidentul pentru tema Fecioarei în conca absidelor, chiar şi în bisericile unde nu exista o cupolă care să primească imaginea lui Hristos. Dar evoluţia iconografiei Maicii Domnului a depins, în parte, de aceea a Divinului său Fiu.

Astfel, reprezentările lui Hristos în toată Slava sa par să fi influenţat mozaicul — excepţional — din absida bisericii Panaghia Kanakaria de la Lythrankomi, în insula Cipru, din vremea lui Iustinian. Fecioara, ţinînd Pruncul pe genunchi, este aşezată pe un tron bătut cu nestemate şi avînd spătarul în formă de liră, într-o aureolă flancată de doi palmieri şi străjuită de doi arhangheli cu baston de silenţiar, înfăţişaţi frontal, ca şi aceia de pe mozaicul contemporan din biserica San Michele in Africisco de la Ravenna. Picioarele Fecioarei se sprijină nu pe un scăunel, ci pe globul lumii aşezat în partea de jos a nimbului; gîndul te poartă spre imnul prin care, cam în aceeaşi epocă, Roman Melodul cînta slava Mariei: «Eu sînt regina lumii, de cînd Ţi-ai aşezat în pîntecele meu Atotputernicia Ta, îmi întind domnia asupra tuturor lucrurilor.»

Aceasta este o imagine mai tradiţională decît aceea din absida bisericii Panaghia Angheloktistos de la Kiti, în insula Cipru *(il. 24)* (prima jumătate a secolului al VII-lea). Arhanghelii Mihail şi Gavriil, avînd aripi ca de păun, se înclină uşor în semn de respect către Fecioară care, în picioare pe un scăunel, potrivit tipului constantinopolitan numit *Hodighitria* (= Îndrumătoarea), îşi poartă Pruncul pe braţul stîng.

Mozaicurile paleocreştine din Cipru au supravieţuit pentru că, insula căzînd sub puterea arabilor la mijlocul secolului al VII-lea, picturile sale religioase au scăpat de distrugerea poruncită de împăraţii iconoclaşti.

Niceea

O Fecioară stînd în picioare și ținînd Pruncul în brațe mai fusese reprezentată și în absida bisericii Adormirea Maicii Domnului, a mînăstirii întemeiate la Niceea de către călugărul Iachint, la sfîrșitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Această biserică a fost în întregime distrusă de un incendiu cu prilejul războiului greco-turc din 1922, dar cîteva fotografii excelente, executate mai înainte de Institutul arheologic rus din Constantinopol, permit nu numai o apreciere asupra aspectului mozaicurilor, dar și reconstituirea istoriei lor destul de complicate. Putem, de pildă, să ne facem o idee despre subiectele mozaicurilor care au fost distruse în epoca iconoclastă și refăcute după reinstaurarea icoanelor. Încă din primul stadiu al monumentului, Fecioara stînd în picioare și ținînd Pruncul în brațe era singură în absidă, după o formulă destul de îndrăzneață, care avea să se impună mai tîrziu. Îngerii care o încadrau în edificiile anterioare fuseseră mutați pe arcul din fața absidei unde, în număr de patru, îl proslăveau pe Dumnezeu de o parte și de alta a tronului pregătit pentru Judecata de Apoi. Ei țineau un stindard pe care era înscrisă tripla aclamare *Hagios (sfînt,* în greceşte). În vîrful acestui arc un medalion cuprindea Etimasia: tronul pregătit pentru cea de-a Doua Venire, cu cartea Evangheliei și porumbelul Sfîntului Duh. Ansamblul simbolizează sfînta Treime, Tronul evocîndu-l pe Tată, și Evanghelia pe Fiu.

Sfîntul Dumitru de la Salonic

Mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru nu sînt legate de un program de ansamblu. Sînt panouri votive, care au fost executate de-a lungul veacurilor, drept prinos marelui sfînt taumaturg pentru binefacerile aduse unor persoane particulare sau orașului al cărui protector era. Cele mai vechi, așezate pe pereții colateralelor, datează din secolele al V-lea și al VI-lea. Multe dintre ele au supraviețuit incen-

diului care a distrus biserica sub Heraclius, în anul 630. Curățate în 1907 de tencuiala turcească ce le acoperea, ele au dispărut aproape cu totul în incendiul din 1917, după ce fuseseră făcute unele fotografii care, din nefericire, nu ne ajută întotdeauna să ne dăm seama de detaliile stilului sau ale iconografiei. Cel mai adesea sfîntul era înconjurat de donatori și de familiile lor. Dar incendiul din 1917 a scos la iveală și unele mozaicuri pînă atunci necunoscute.

Mozaicurile posterioare incendiului din 630 ocupă mai ales stîlpii de la intrarea altarului. Pe fața de nord a stîlpului sud, sfîntul Dumitru este înconjurat, la dreapta sa, de un episcop și, la stînga sa, de un magistrat *(il. 25)*: după inscripțiile din partea de jos a tabloului aceștia ar fi ctitorii bisericii, adică episcopul care a reconstruit-o și prefectul Leontios care a ridicat-o în secolul al V-lea, doar dacă nu cumva e vorba de guvernatorul imperial al orașului din epoca reconstrucției. Inscripția mulțumește încă o dată sfîntului Dumitru pentru că a eliberat orașul «întorcînd din fața lui valul flotelor barbare» atunci cînd a avut loc atacul slavilor, în 617. Acest panou este cu totul diferit de iluzionismul picturii elenistico-romane. Arta mozaicului se apropie aici de arta icoanelor, care căpătase o mare dezvoltare începînd din a doua jumătate a secolului al VI-lea. Compoziția este dominată de grija față de o simetrie elementară. Zidul crenelat care, sub o îngustă fîșie de cer albastru, ocupă fundalul, nu mai are valoarea unui element de decor realist sau teatral, ci joacă rolul unui ornament destinat să scoată în evidență cele trei personaje: cele două creneluri de care sînt agățate draperii verzi alcătuiesc un fel de nimb pătrat în spatele capetelor episcopului și magistratului. Figurile sînt plate și țepene. Eliberate de orice pondere, ele par să plutească deasupra solului într-un spațiu lipsit de adîncime. Lungile cute verticale și paralele care brăzdează veșmintele nu mai au drept scop să pună în valoare volumele trupului, nici eleganța gesturilor, ci, dimpotrivă,

să accentueze rigiditatea pozelor strict frontale. Desenul conturului capătă o mai mare însemnătate pentru a păstra efigiilor unitatea și echilibrul. Coloritul se îndepărtează și el de ceea ce ar putea aminti pulsarea vieții carnale, reducîndu-se la o gamă restrînsă în care domină tonurile reci: albe, cenușii și verzi. Pictorul a renunțat la seducția fondului de aur strălucitor. Este într-adevăr arta severă a unei epoci în care Imperiul a fost expus celor mai grele lovituri ale dușmanilor săi, slavi și arabi, și ai cărei eroi au fost călugării și soldații.

Palestina și Siria sub Omeiazi

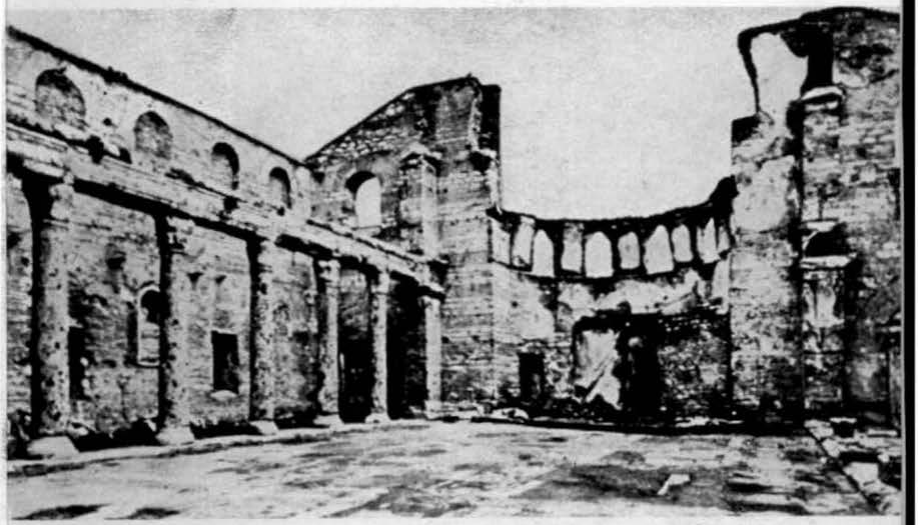
Mozaicul bizantin a supraviețuit în Palestina și în Siria sub califii Omeiazi. La Betleem, în bazilica Nașterii (a cărei absidă sud din transept, orientată spre Mecca, creștinii au fost nevoiți să o cedeze musulmanilor în 638) s-au reprezentat la sfîrșitul secolului al VII-lea, pe cei doi pereți ai navei centrale, la sud, cele șapte prime concilii ecumenice, de la cel din Niceea (325) pînă la al treilea conciliu din Constantinopol (680), și la nord șase concilii provinciale din secolele al III-lea și al IV-lea. Poate comunitatea creștină primise în acest scop unele fonduri din partea împăratului, cu prilejul conciliului din 680. Seria de la sud a fost refăcută în secolul al XII-lea, în timpul Cruciadelor, pentru a introduce și al doilea conciliu din Niceea (787), dar se pare că executanții au rămas destul de credincioși modelelor din primul stadiu. Pe pămîntul Islamului, unde era interzisă reprezentarea făpturilor însuflețite în locurile de cult, și unde, în plus, reprezentarea împăraților ar fi putut părea drept un semn de supunere față de Constantinopol, întrucît, după tradiție, împărații bizantini erau figurați prezidînd sfintele adunări ale Părinților pe care le convocaseră, creștinii au renunțat să înfățișeze conciliile sub forma unor scene cu personaje, așa cum, după mărturia unor texte, se obișnuia la Constantinopol, și le-au evocat cu ajutorul unor arhitecturi imitate după

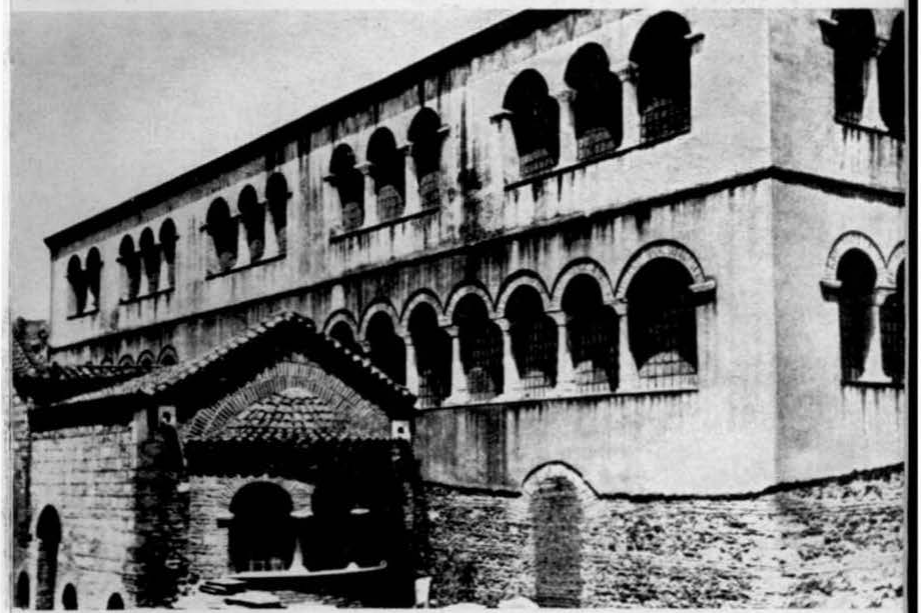
1. Sinagoga de la Dura-Europos: Viziunea lui Ezechiil. (Către anul 250.)

2. Sarcofagul sfintei Quitteria. (Biserica de la Mas d'Aire, Aire-sur-l'Adour. (Către anul 300.)

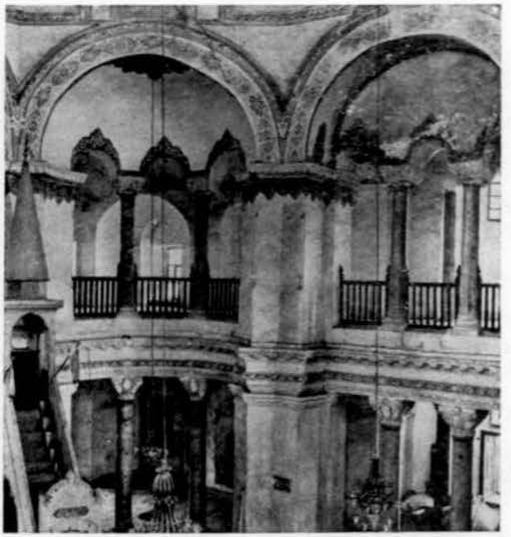
3. Stela funerară a lui Euthychios, găsită la Celtikçi, în regiunea Aizanoi. (Muzeul din Kütahya, Turcia. 179—180.)
4. Sarcofagul din La Gayole (detaliu). (Biserica de la Brignoles, Var. Aprox. 250—280.)

5. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.)
6. Salonic. Bazilica Fecioarei Acheiropoietos. (Secolul al V-lea.)





7. Constantinopol. Sfinții Serghios și Bacchos. (527.)
8. Ravenna. San Vitale. (Aprox. 530—547.)

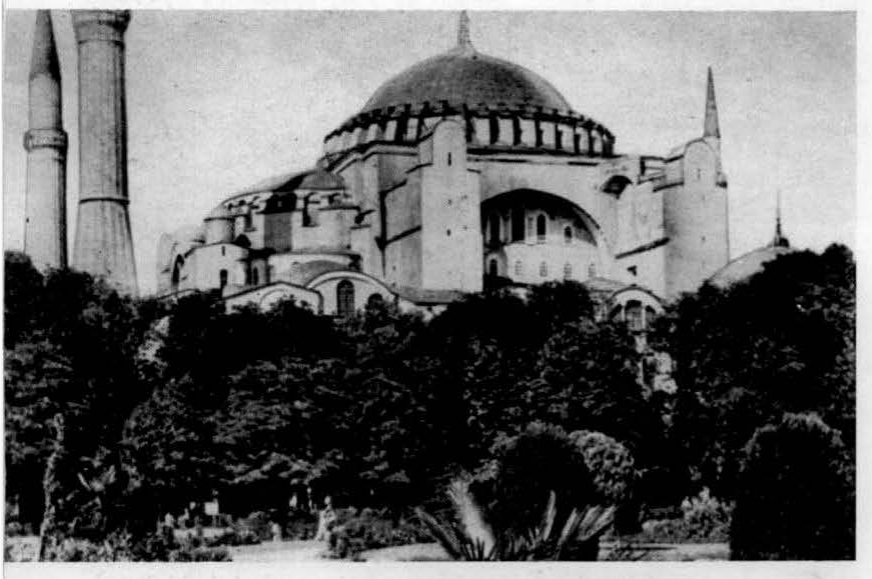


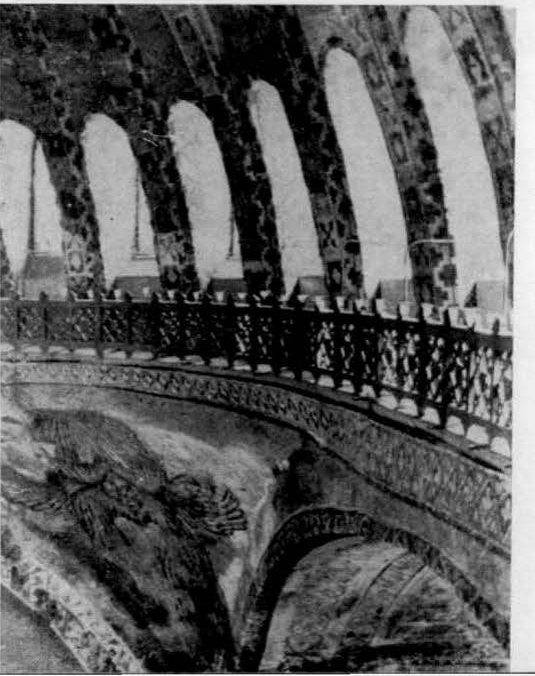
9. Kalat Seman, Siria. Biserica Sfîntul Simeon Stîlpnicul (Stilitul). Fațada sud. (476—490.)

10. Ravenna. «Mausoleul Gallei Placidia». (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)

11. Vagarșapat, Armenia. Sfînta Ripsime (618).

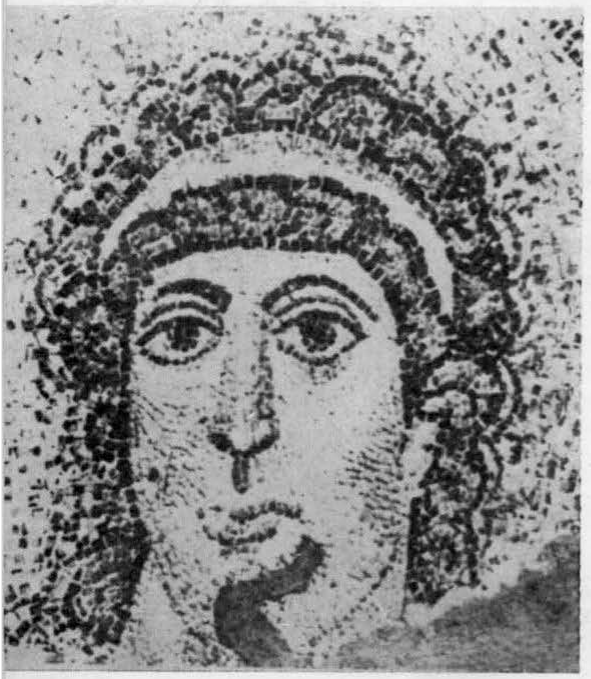
12. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532—537.)
13. Constantinopol. Sfînta Sofia. Interiorul cupolei; detaliu





14, 14-bis. Constantinopol. Mozaic pavimentar din Marele Palat. (Secolul al V-lea? detalii.)

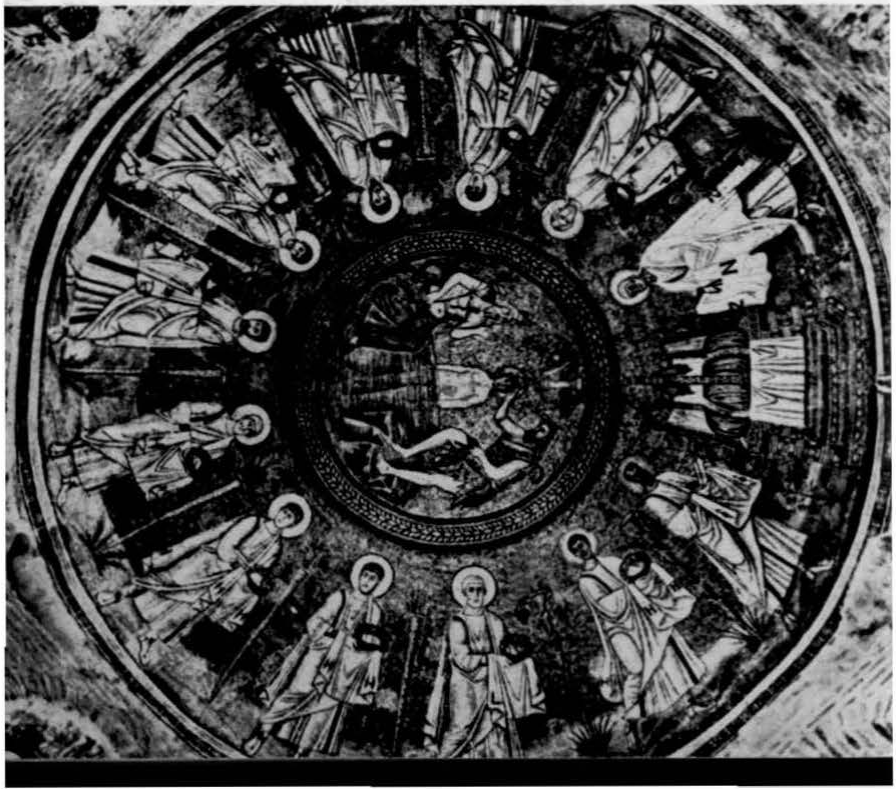
15. Salonic. Hosios David: mozaicul absidei. (Secolul al V-lea.)
16. Salonic. Sfîntul Gheorghe: sfînt martir. (Sfîrșitul secolului al IV-lea?)



17. Ravenna. «Mausoleul Gallei Placidia». Mozaicuri de pe luneta de la sud: apostoli şi martiriul sfîntului Laurenţiu. (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)

18. Ravenna. Baptisteriul Catedralei: mozaic din cupolă; detaliu. (Începutul celui de-al treilea pătrar al secolului al V-lea.)

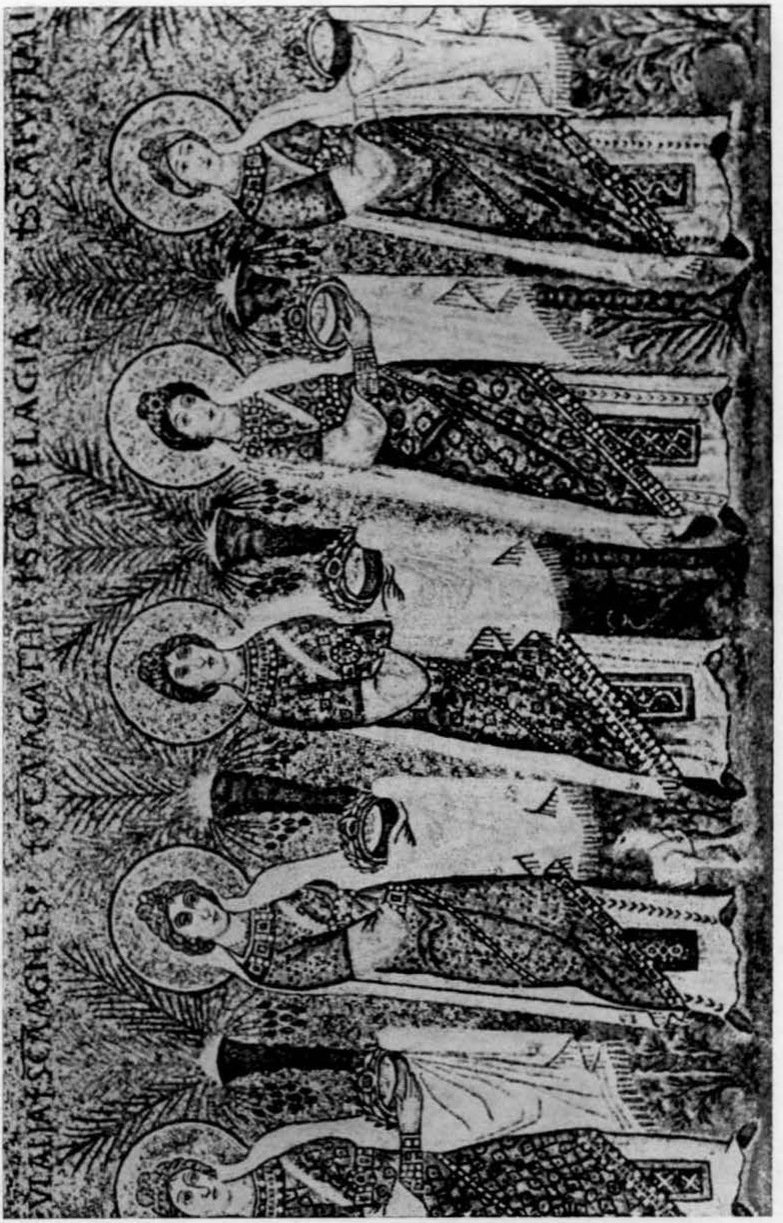
19. Ravenna. Baptisteriul arian: mozaic din cupolă. (Sfîrşitul secolului al V-lea.)

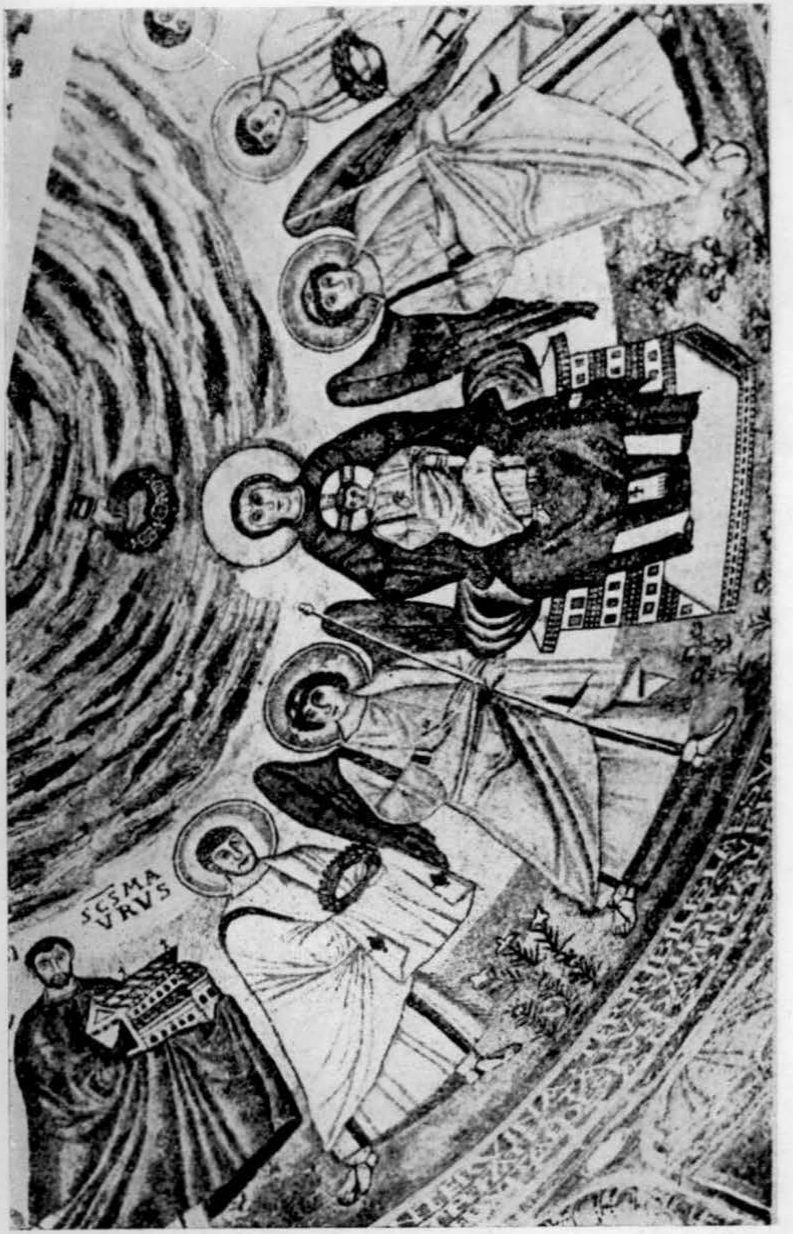


20. Ravenna. Mozaic din biserica San Michele in Africisco. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. 545.)

21. Ravenna. Capela Arhiepiscopiei. (Începutul secolului al VI-lea.)

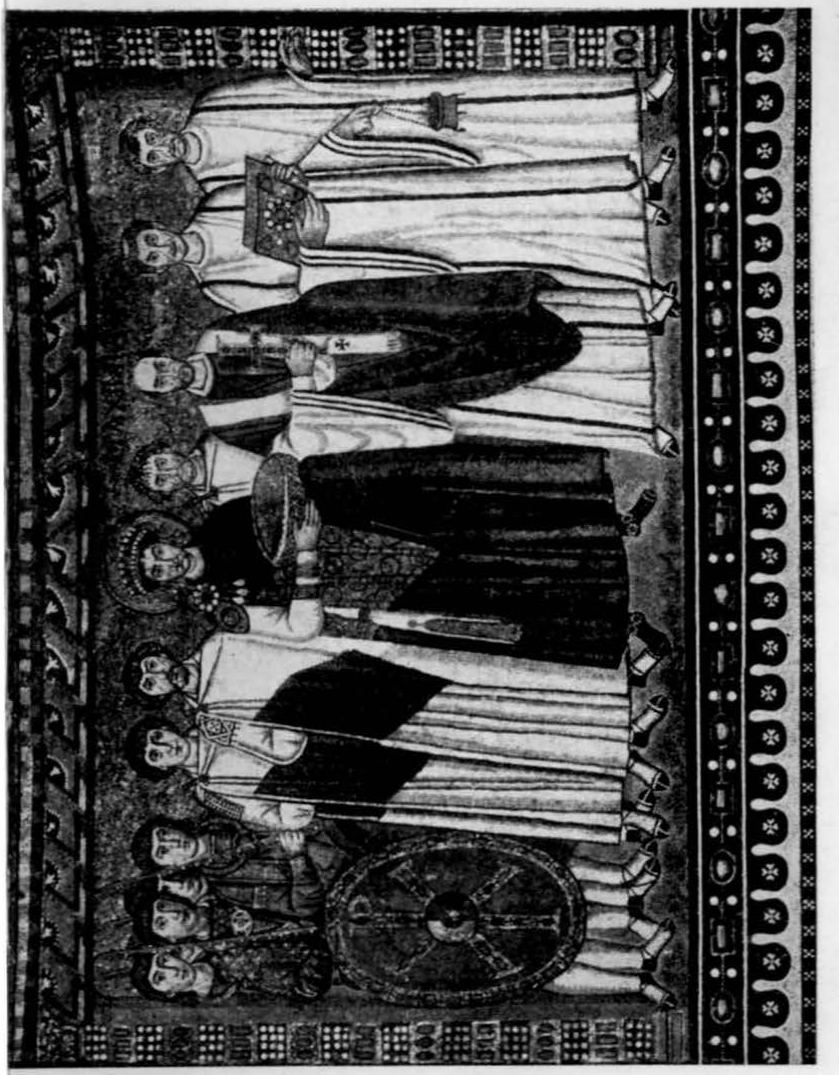
22. Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo: cortegiul fecioarelor martire. (556—565.)





23. Poreč, Peninsula Istria. Bazilica eufrasiană: mozaicul din conca absidei. (Mijlocul secolului al VI-lea.)

24. Kiti, Cipru. Panaghia Angheloktistos: mozaic din conca absidei. (Prima jumătate a secolului al VII-lea.)
25. Salonic. Sfîntul Dumitru: sfîntul Dumitru între un episcop și un magistrat. (Secolul al VII-lea.)



26. Ravenna. San Vitale: împăratul Iustinian și cortegiul său. (Către 550.)

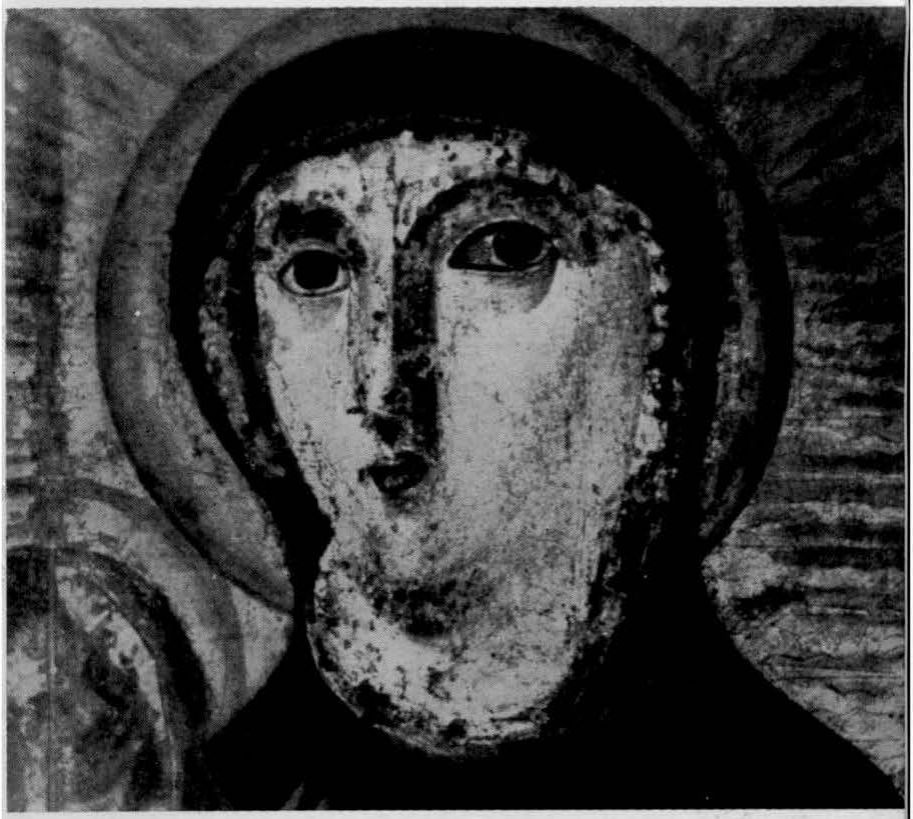
27. Fecioara orantă provenind din oratoriul papei Ioan al VII-lea, bazilica Sfîntul Petru de la Roma. Acum la San Marco, Florența. 705 — 707.

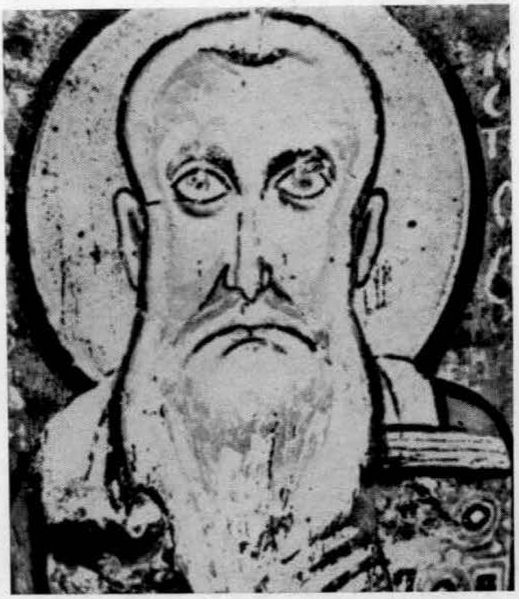
→

29. Icoană: Fecioara înconjurată de sfîntul Teodor Stratilat și de sfîntul Dumitru (sau sfîntul Gheorghe). (Mînăstirea Sinai. Secolul al VI-lea sau începutul secolului al VII-lea?)

28. Castelseprio. Biserica Santa Maria. Drumul spre Betleem. Frescă. (Secolul al VII-lea?)

30. Icoană a sfîntului Petru. Mînăstirea Sinai. (Secolul al VI-lea?)





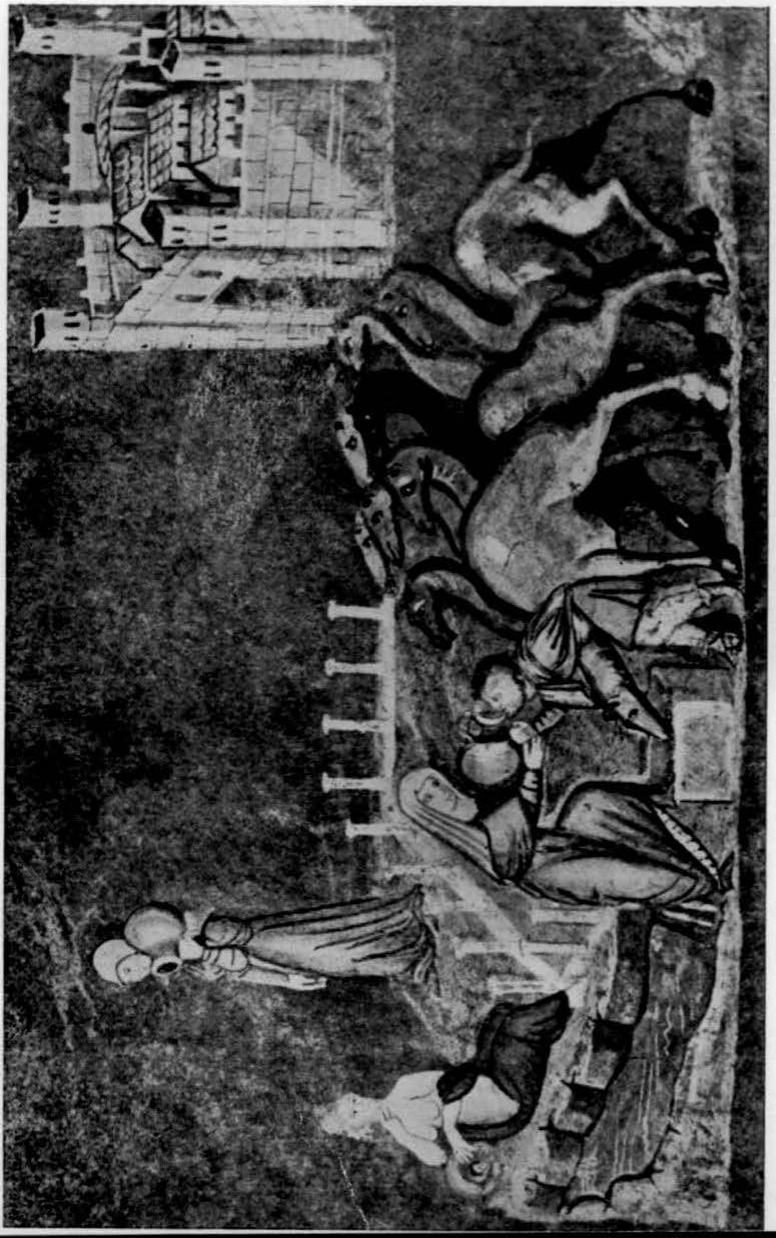
31. Icoană a Fecioarei. (Roma, Santa Maria Novella. Secolele al VII-lea sau al VIII-lea?)

32. Icoană coptă: episcopul Avraam. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. Secolul al VI-lea.)

33. Geneza de la Viena: întîlnirea dintre Eliezer şi Rebeca. (Viena, Biblioteca naţională. Secolul al VI-lea.)

34. Geneza de la Viena: Potopul. (Viena, Biblioteca naţională.)

35. Tratatul lui Dioscoride, de la Viena: donatoarea Iuliana Anicia. (Viena, Biblioteca naţională. Către 512.)

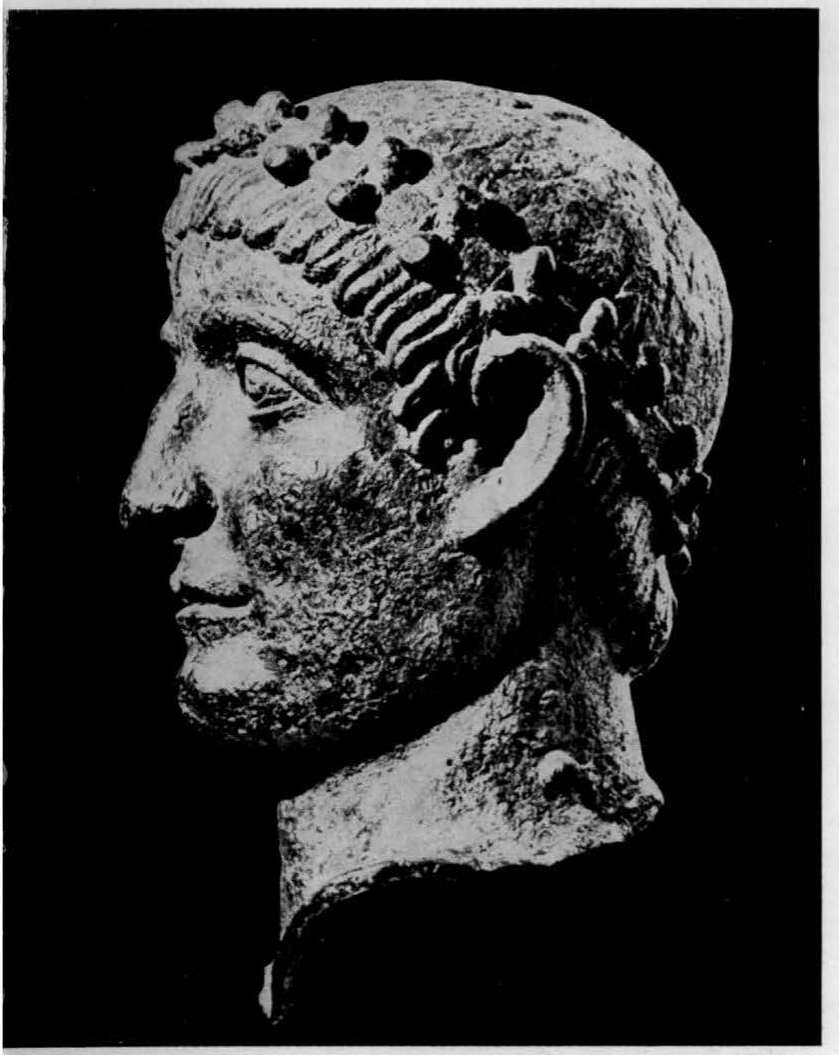


36. Evanghelia lui Rabula: Răstignirea. (Florența, Biblioteca Laurentiana. Sfîrșitul secolului al VI-lea.)

37. Evanghelia de la Sinope: ospățul lui Irod. (Paris, Biblioteca națională. Secolul al VI-lea.)

38. Evanghelia de la Rossano: aducerea lui Iisus înaintea lui Pilat; înapoierea celor treizeci de arginți și spînzurarea lui Iuda. (Tezaurul catedralei de la Rossano. Secolul al VI-lea.)

39. Evanghelia de la Etşmiądzin: închinarea magilor. (Erevan. Biblioteca Matenadaran. Secolul al VI-lea.)

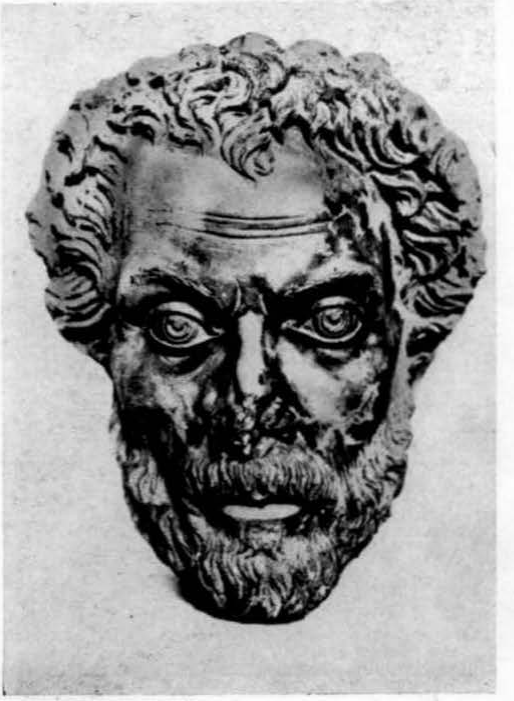


40. Capul împăratului Constantin, sculptură descoperită la Niš. Bronz. (Belgrad, Muzeul național. 324—337.)

41. Capul împăratului Arcadius. (Istanbul, Muzeul arheologic. 395—408.)

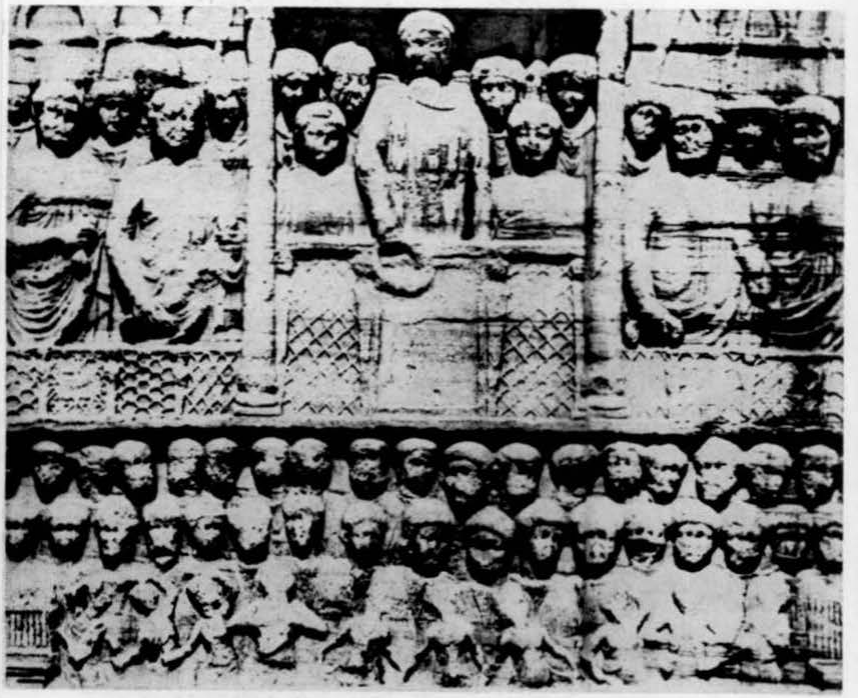
42. Capul împărătesei Ariana. (Paris, Muzeul Luvru. Ultimul pătrar al secolului al V-lea — începutul secolului al VI-lea.)

43. Capul unui tînăr din Tortosa. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrşitul secolului al IV-lea — începutul secolului al V-lea.)



44. Cap de notabil din Aphrodisia, în Caria. (Bruxelles, Muzeele regale de artă şi de istorie. Sfîrşitul secolului al IV-lea.)

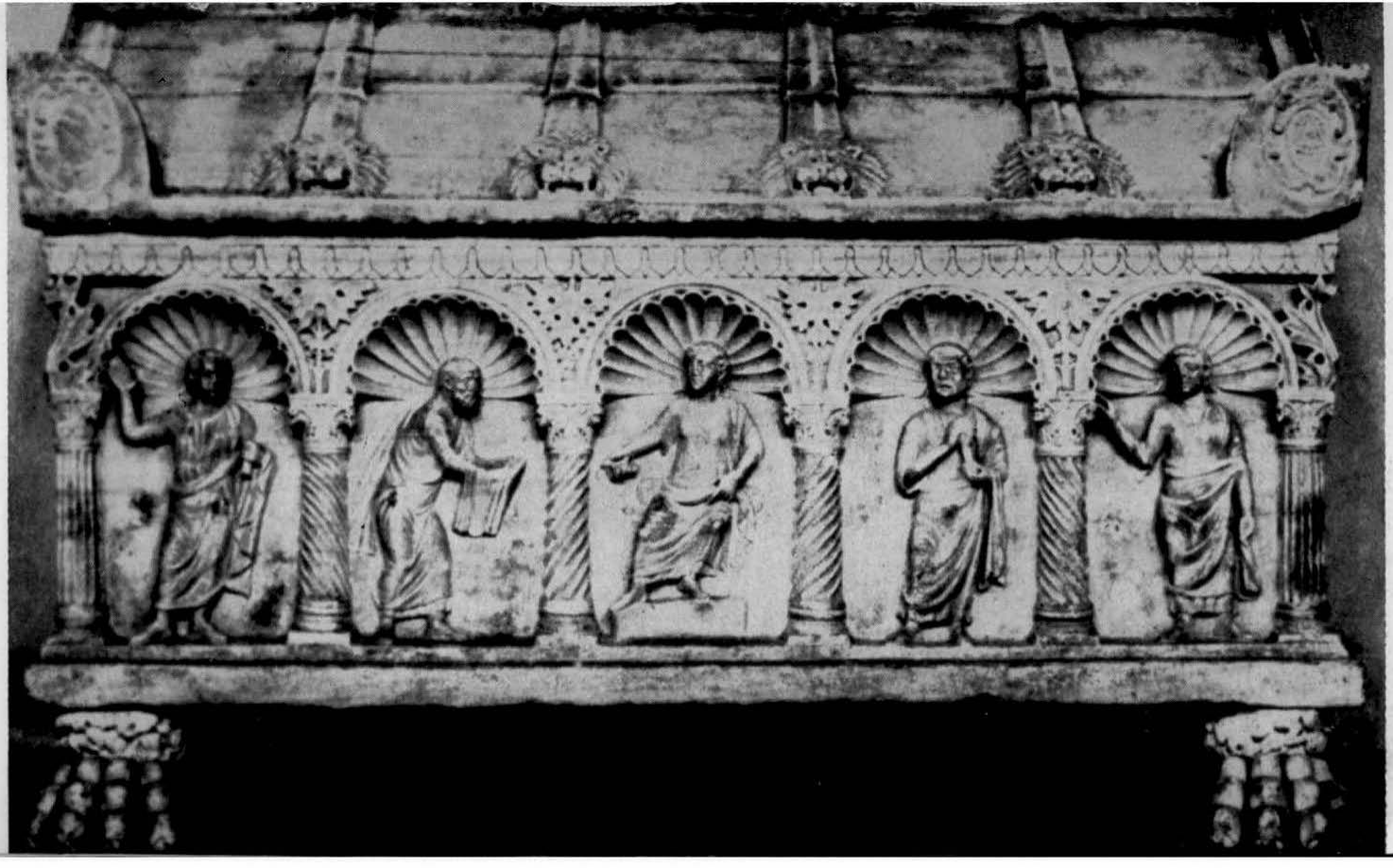
45. Istanbul. Latura est a soclului obeliscului lui Teodosie. (390—395.)
46. Orfeu. Statuetă. (Atena, Muzeul bizantin. Secolele IV—V.)



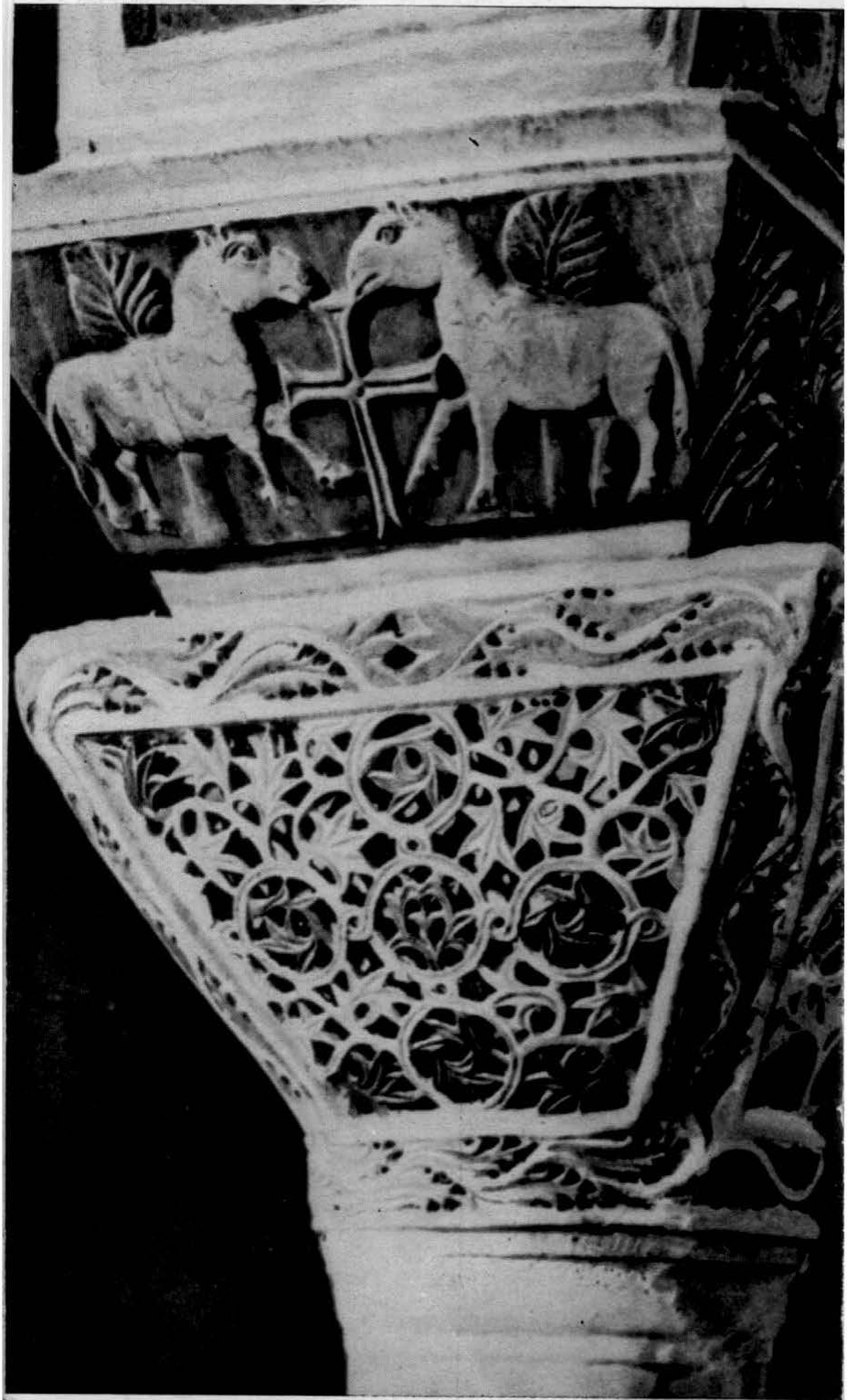
47. Alahan Monastir, Isauria. Portal sculptat al bisericii de vest (nr. 1). (Către 450.)

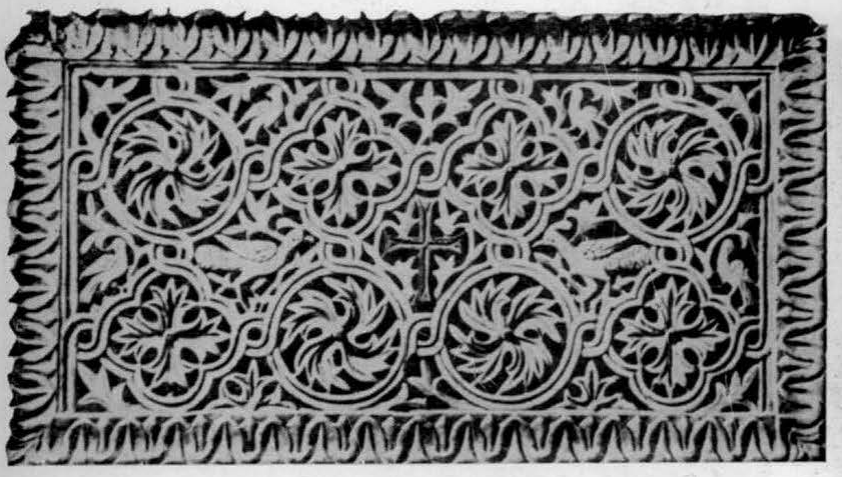
48. Sarcofagul de la Psamathia. (Berlinul de Est, Staatliche Museen. Către 400.)

49. Sarcofagul unui copil, găsit la Sarigüzel. (Istanbul, Muzeul arheologic. Către 400.)
50. Ravenna. Sarcofag în nava stîngă a bisericii San Francesco.

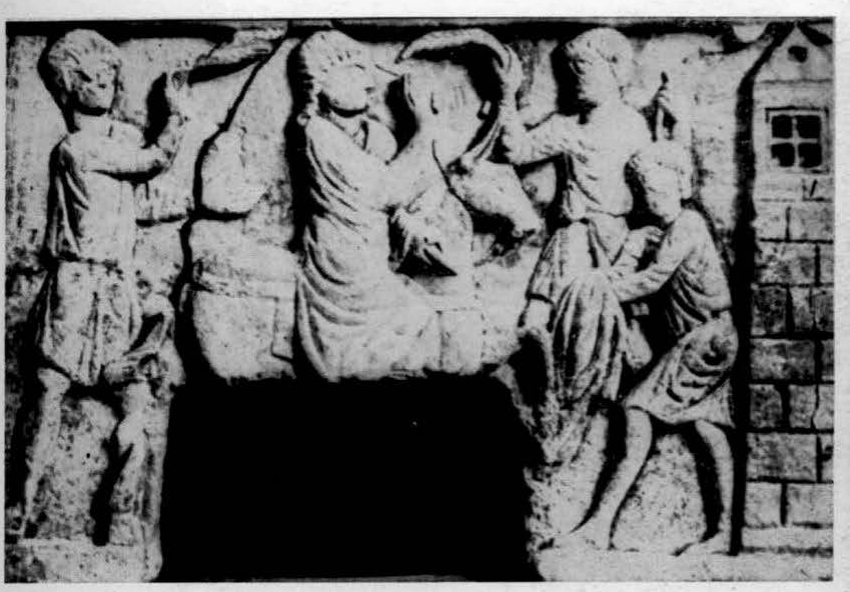


51. Ravenna. San Vitale. Capitel cu impostă. (530—547.)





52. Panou de parapet de la San Vitale. (Ravenna, Muzeul național. Al doilea pătrar al secolului al VI-lea.)



53. Placă cu intrarea lui Hristos în Ierusalim, descoperită la Sfîntul Ioan din Studion. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfîrșitul secolului al V-lea.)

54. Fronton de nișă; artă coptă: Hristos binecuvîntînd. (Cairo, Colecția Mirrit Boutros Ghali. Secolul al V-lea.)
55. Fronton de nișă; artă coptă: triumful lui Dionysos. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolul al V-lea.)

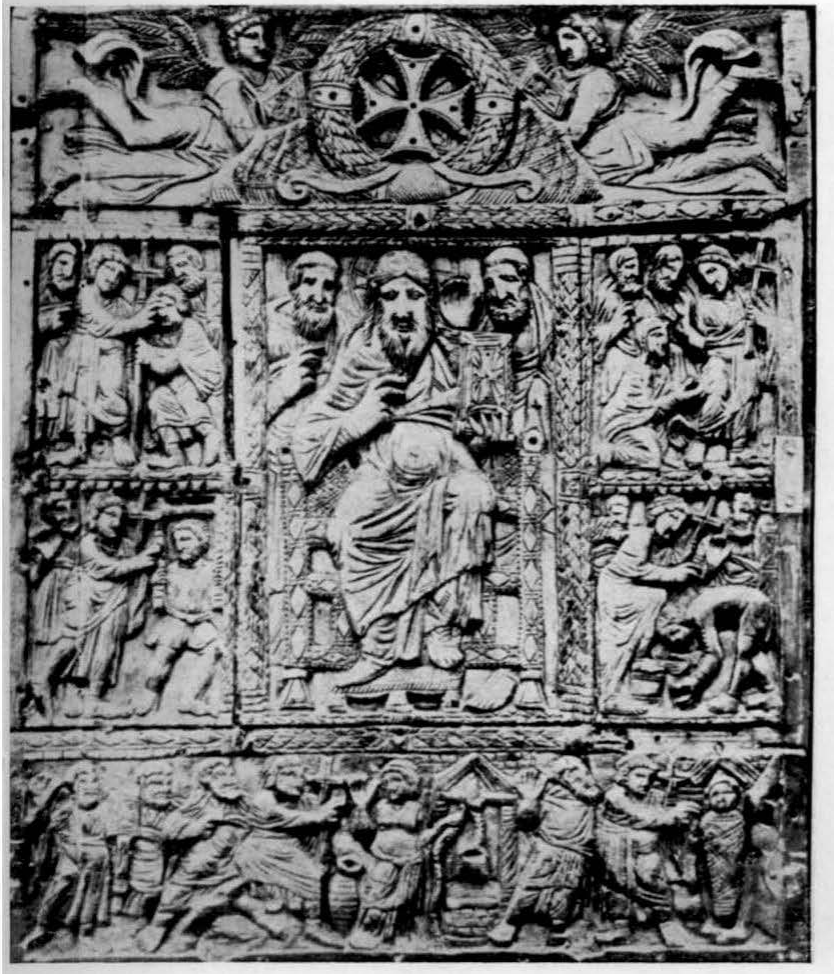
56. Fragment dintr-o Bunăvestire; artă coptă. Lemn. (Paris, Muzeul Luvru. Secolele V—VI.)

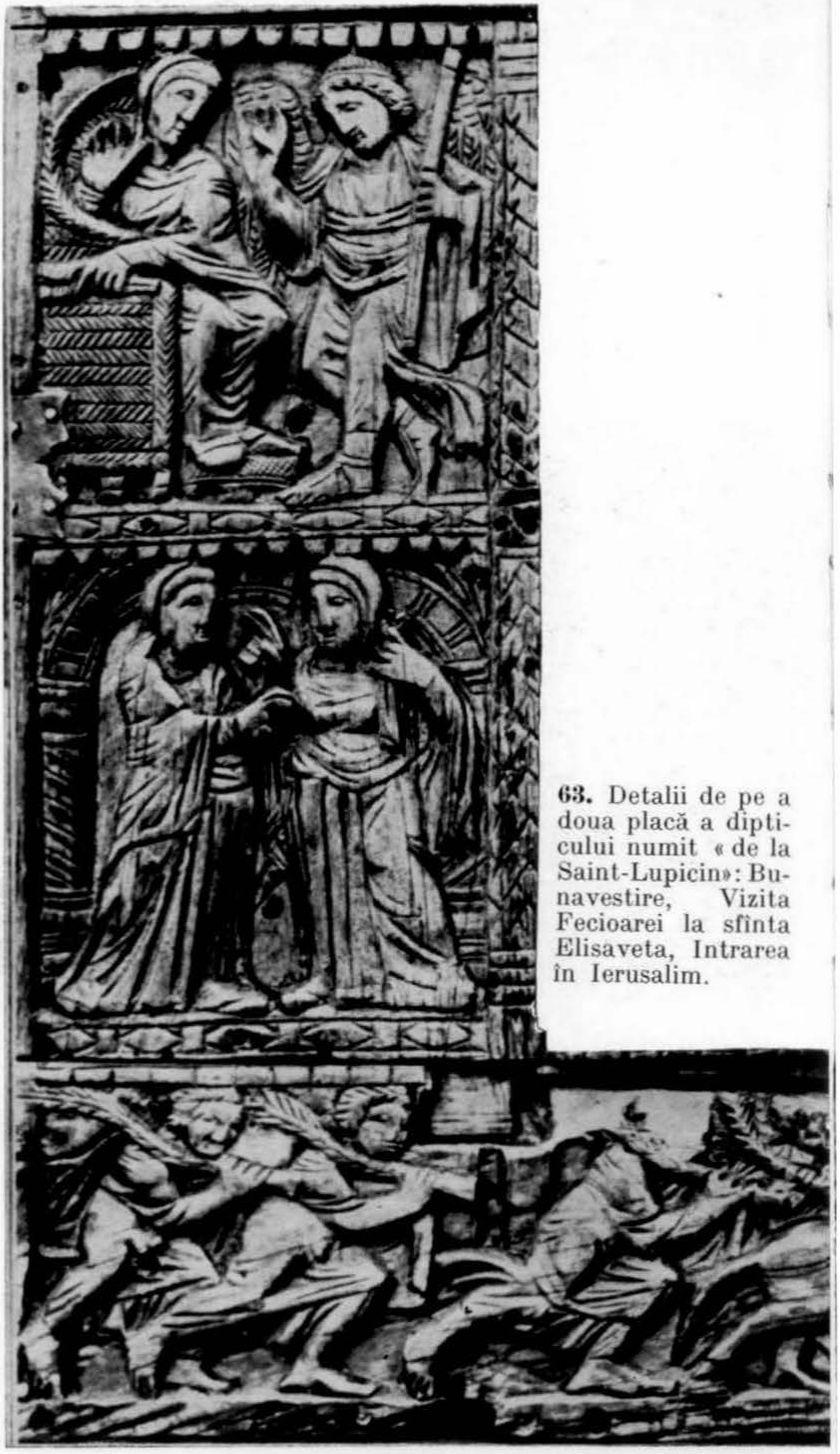
57. Dipticul lui Anastasie. (Paris, Cabinetul de medalii. 517.)

58. Fildeşul Barberini. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrşitul secolului al V-lea?)

59. Fildeș de origine coptă de pe jilțul de la Aachen: Isis. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)
60. Fildeș de origine coptă de pe jilțul de la Aachen: cavaler încoronat de doi îngeri. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)

61. Placă de diptic: Adam în rai. (Florența, Bargello. Secolul al V-lea.)
62. Prima placă din dipticul numit « de la Saint-Lupicin ». (Paris, Biblioteca națională. Secolul al VI-lea.)





63. Detalii de pe a doua placă a dipticulului numit « de la Saint-Lupicin»: Bunavestire, Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, Intrarea în Ierusalim.

64. Detaliu de pe a doua placă a fildeşului « de la Saint-Lupicin »: Drumul spre Betleem.

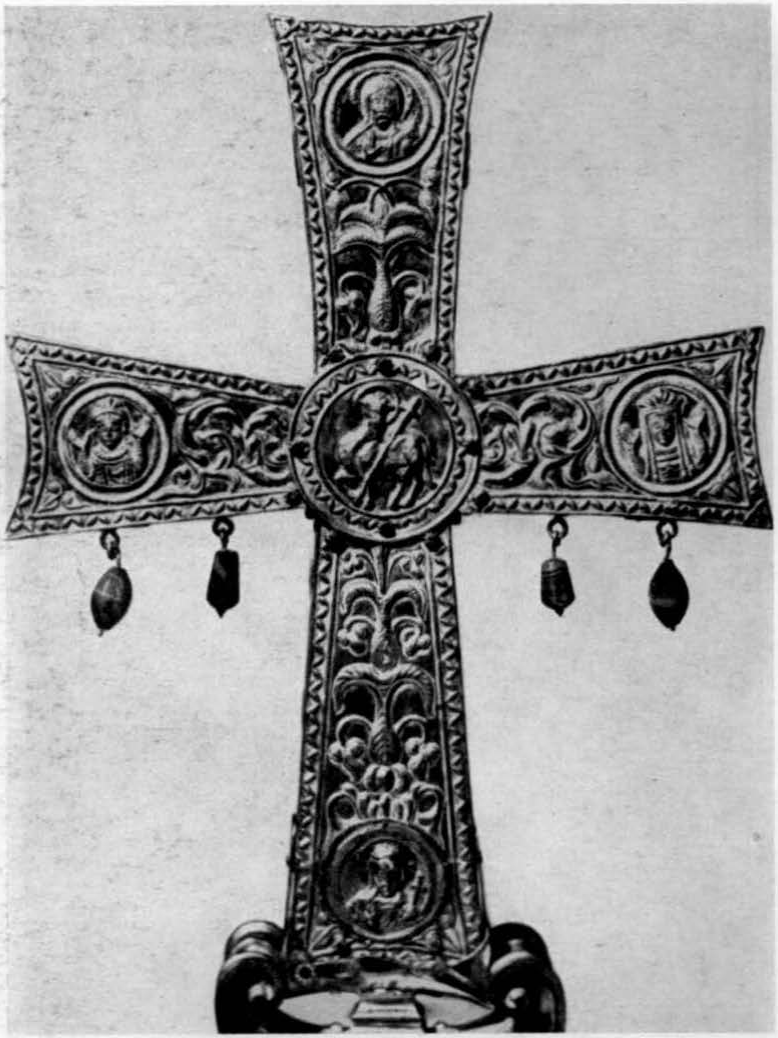
65. Jilţul (catedra) lui Maximian. Detaliu: Iosif vîndut lui Putifar.

→

66. Jilţul lui Maximian. Detaliu: Iosif aruncat în puţ de fraţii săi.
67. Jilţul lui Maximian. Ansamblu. Fildeş. (Ravenna, Muzeul arhiepiscopal. Aprox. 545.)

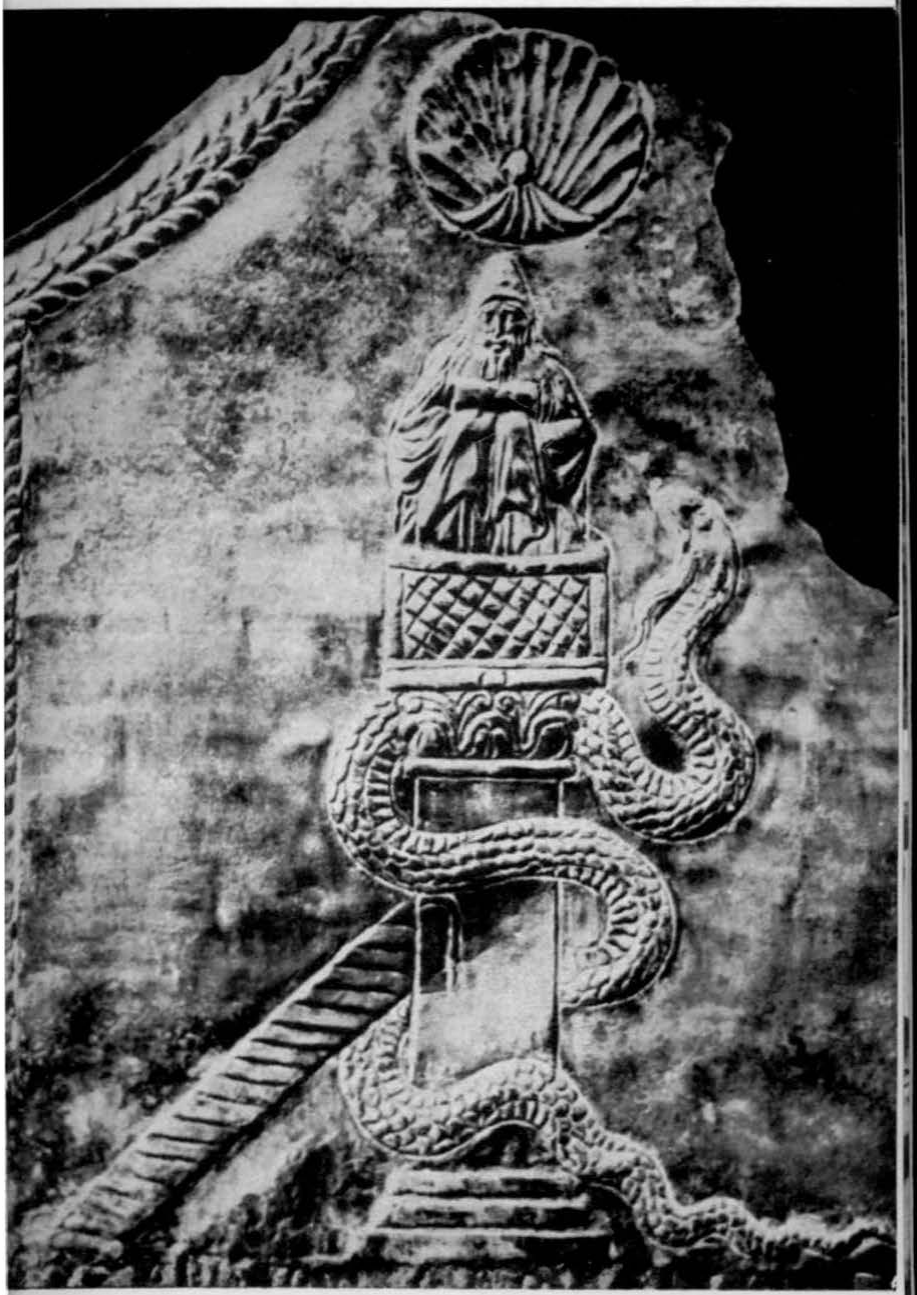
68. Detaliu al unui taler de argint cu incrustaţii în niello: personificarea Indiei. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfîrşitul secolului al V-lea, începutul secolului al VI-lea.)

69. Taler de argint de la Kerci: triumful lui Constanţiu al II-lea (337—361). (Leningrad, Muzeul Ermitaj. Ultimul pătrar al secolului al IV-lea.)



70. Cruce votivă a lui Iustin al II-lea (565—578). (Vatican, Tezaurul de la Sfîntul Petru.)

71. Placă a unui relicvariu de argint, provenind din Siria. (Paris, Muzeul Luvru. Sfîrșitul secolului al VI-lea, începutul secolului al VII-lea.)

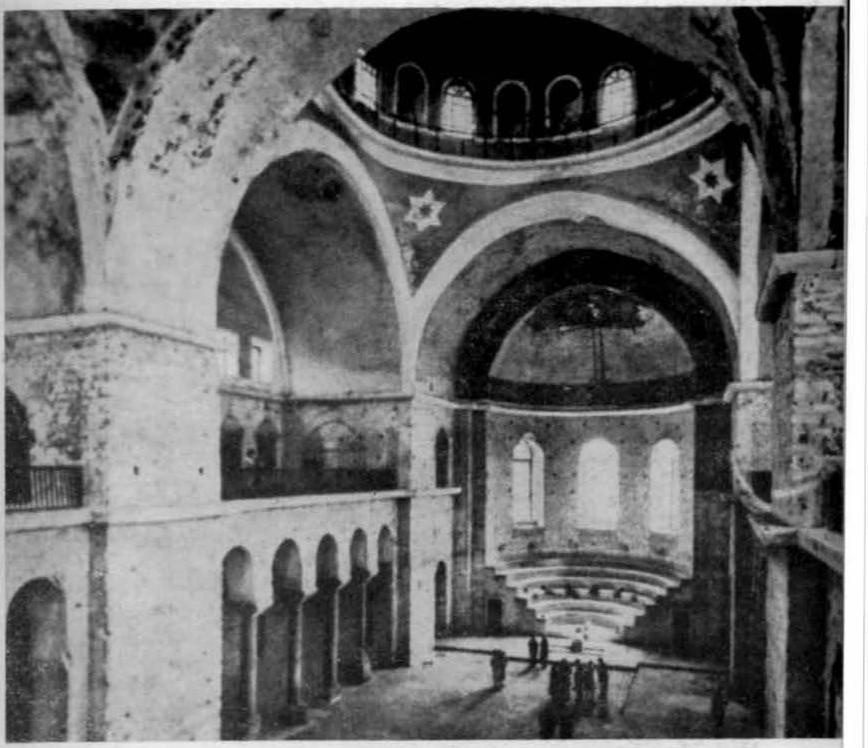


72. Tapiserie: sfîntul Teodor. (Cambridge, U.S.A., Fogg Art Museum. Secolele VI—VII.)

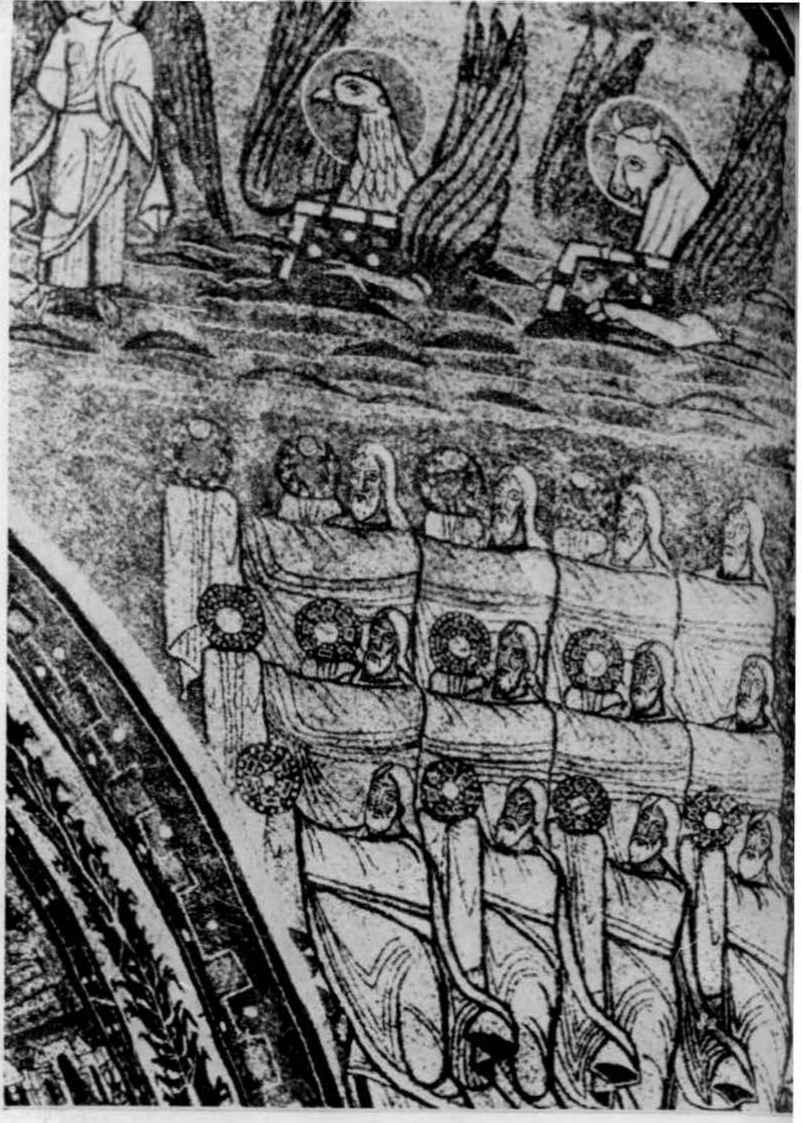
73. Țesătură de mătase cu un conducător de cvadrigă învingător. (Paris, Muzeul Cluny. Secolele VI—VII.)
74. Țesătură de mătase. Detaliu: Bunavestire. (Vatican, Muzeul creștin. Secolele VI—VIII.)

75. Tapiserie cu nereide. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolele IV—V.)
76. Tapiserie cu un sfînt militar călare. (New York, Cooper Union Museum. Secolele VI—VII.)

77. Constantinopol. Sfînta Irina. (După 740.)
78. Salonic, Sfînta Sofia. (Mijlocul, sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)



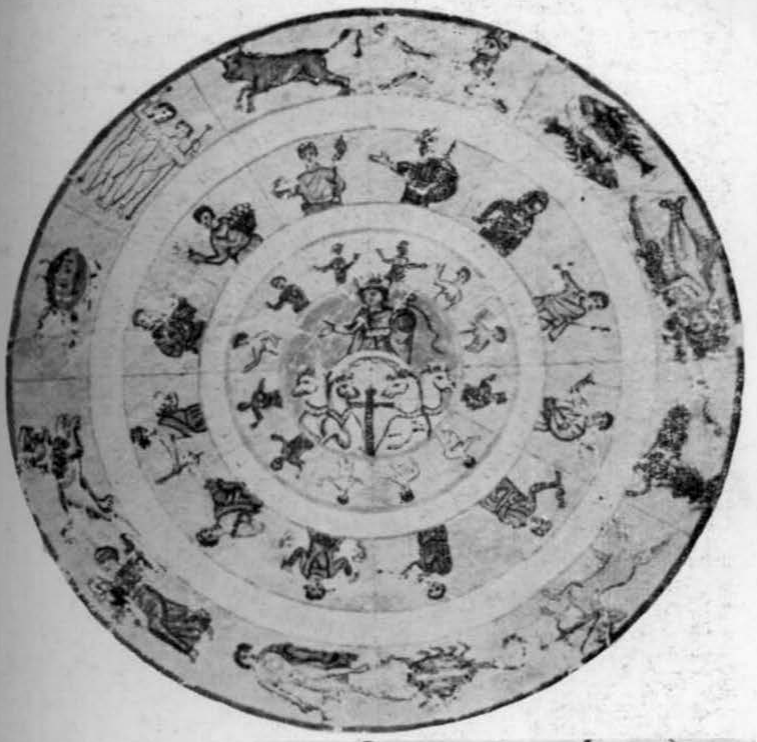
79. Elevra, Cappadocia. Biserica Sfîntul Vasile: tavan. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)
80. Roma. Santa Maria Antiqua: Răstignirea. Frescă. (Mijlocul secolului al VIII-lea.)
81. Naxos. Capela Sfînta Kyriaki: frescă din altar. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)

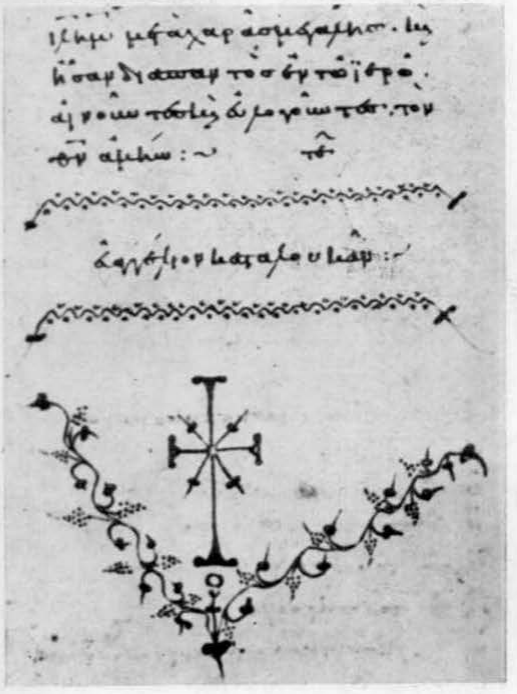


82. Roma. Santa Prassede: Viziune apocaliptică pe cel de-al doilea arc de triumf. Mozaic. (Pontificatul lui Pascal I, 817—824.)

83. Manuscrisul Ptolemeu: carul lui Helios și semnele zodiacului. (Biblioteca vaticană, Cod. gr. 1291, fol. 9. Anii 813—820.)

84. Evangheliar: ornamente. (Leningrad, Biblioteca publică, Cod. gr. 219, fol. 263, recto. Anul 835.)





85. Evangheliar: sfîntul Matei. (Paris, Biblioteca națională, supl. gr. 905, fol. 54 verso. A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)

86. Psaltirea Hludov: sfîntul Petru și Simon Magul, Nichifor și Ioan Gramaticul. (Moscova, Muzeul istoric. Anul 815 și următorii?)

87. Panou din balustrada unui altar; marmură. (New York, Metropolitan Museum. Secolele VIII—IX.)

88. Țesătură de mătase de la Mozac. (Lyon, Muzeul istoric al țesăturilor. Secolul al VIII-lea.)

89. Giulgiul sfîntului Victor. Mătase. (Sens, Tezaurul catedralei. Secolul al VIII-lea, înainte de anul 769.)

cele ale bisericilor. La sud, fiecare conciliu ecumenic este simbolizat prin două arcuri care domină altare și în care se înscriu texte grecești cu numele conciliului și un rezumat al canoanelor sale. La nord, subiectele sînt tratate cu mai mare amploare: aici s-au reprezentat în secțiune altare de biserici acoperite de cupole. Spațiul cuprins între conca absidei și altar, în fiecare arcadă mediană, este acoperit cu un text grec de același fel ca și la sud. În controversa lor doctrinară cu musulmanii, care îi învinuiau că nu practică un adevărat monoteism, creștinii de la Betleem proclamau astfel în mod public punctele principale ale Crezului lor hristologic pe însuși locul Nașterii. În intervalele dintre aceste compartimente cu arhitecturi, candelabre făcute din etajări de vase și tufe de acant încadrează vaste motive vegetale, alcătuite și ele dintr-o suprapunere de havuzuri peste care se întind frunze mari. Acest decor de origine antică ne amintește, cu mai puțină amploare fastuoasă și mai redusă suplețe elegantă în desen, mozaicurile din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic și cele din baptisteriul catedralei de la Ravenna.

Poate că echipa de mozaicari care a executat lucrările din biserica Nașterii a fost chemată să decoreze cu împletituri de acant și viță-de-vie, de arbori și plante, reale sau imaginare, amestecate cu vase și cornuri ale abundenței, octogonul Cupolei de pe Stîncă, ridicată de Abd el-Melik în 691. Nu găsim aici nici o făptură însuflețită. Pentru a răspunde creștinilor, inscripțiile nu numai că proclamă punctele doctrinei mahomedane, dar denunță și erorile celorlalte religii, mai cu seamă în privința credințelor relative la Treime. Coroane bizantine și alte sasanide, cu o pereche de aripi avînd deasupra semilune, aminteau victoriile arabe asupra celor două imperii. După istoricii arabi, împăratul bizantin Iustinian al II-lea ar fi trimis califului el-Walid (705—715), urmașul lui Abd el-Melik, niște mozaicari pentru moscheea de la Medina. Aceștia, sau niște compatrioți de-ai lor au executat probabil mozaicurile

Marii Moschei din Damasc pentru care — ne spune geograful el-Maqdisi — califul primise de la Constantinopol materialele și cuburile. Construcțiile decorative, peisajele cu copaci și rîuri care, după mărturia unor autori arabi, trebuiau să evoce « toate țările cunoscute » au păstrat cel mai adesea aspectul picturilor romane, dar nu mai sînt populate de nici o prezență umană sau animală și ceea ce se remarcă la ele este dragostea de natură, foarte vie în poezia arabă.

Roma

Zidirea unor biserici somptuoase de către Constantin și urmașii săi, sau de către papi, a favorizat existența unor ateliere de mozaicari chiar la Roma. În absida marilor sanctuare, de pildă la San Pietro și la San Paolo fuori le mura, Hristos a fost reprezentat tronînd între fruntașii apostolilor, după modelul imaginilor care, în palate sau în bazilici, îl arătau pe împărat între dregătorii de la curte. Astfel s-a creat o tradiție iconografică față de care au rămas credincioase, în ansamblu, bisericile ulterioare de la Roma. Mozaicurile păstrate la Santa Constanza (a doua jumătate a secolului al IV-lea) și la Santa Pudenziana (începutul secolului al V-lea) sînt întru totul romane prin demnitatea lor senină și gustul pe care îl exprimă pentru notațiile pitorești. Dar Roma se arătase totdeauna foarte sensibilă față de ceea ce se realiza în provinciile răsăritene ale imperiului său și a continuat să rămînă așa și după triumful creștinismului.

Anumiți savanți socot, de exemplu, că mozaicurile arcului de triumf și fără îndoială cele din absidă, astăzi dispărute, din biserica Santa Maria Maggiore, ar fi fost executate, cu prilejul reconstruirii edificiului pe vremea papei Sixtus al III-lea, sub conducerea unui mozaicar venit de la Constantinopol și după cartoane desenate în acest oraș. S-a presupus chiar că lucrările ar fi fost întreprinse cu resursele zestrei principesei constantinopolitane Evdochia, fiica lui Teodosie al II-lea, care se căsătorise în 437 cu vărul ei

Valentin al III-lea, fiul Gallei Placidia. Întreg decorul arcului avea drept scop să proslăvească triumful Fecioarei și al divinului său Fiu. În mijlocul zonei superioare, între apostolii Petru și Pavel, se desprinde un medalion cuprinzînd tronul pregătit pentru a Doua Venire. La stînga spectatorului sînt înfățișate scenele Visului lui Iosif, în care i se arată îngerul, și Bunavestire, în care Maria este îmbrăcată în tunica patricienelor, cu guler de mărgăritare și capul încins cu o diademă de asemenea împodobită cu mărgăritare. Ea poartă aceleași veșminte bogate și în dreapta, în scena Intrării în biserică. În al doilea registru, la stînga, Închinarea magilor este tratată în maniera unei scene de audiență imperială: pruncul Iisus este așezat pe un mare tron împărătesc, în fața unei gărzi de onoare formate din patru îngeri, între Maica sa, la fel de somptuos îmbrăcată, simbol al Noii Legi, și o femeie în veșminte întunecate, care reprezintă Vechea Lege. În dreapta, la același nivel, Afrodisius, guvernatorul păgîn al orașului Sotis, îmbrăcat ca un rege, se închină lui Iisus, în scena Fugii în Egipt. În a treia friză, piedicile pe care le-a învins Iisus sînt înfățișate prin Uciderea pruncilor și audiența acordată regilor magi de către Irod, asistat de doi cărturari ai Legii. În partea de jos se văd Ierusalimul și Betleemul deasupra a două grupuri de cîte șase oi, care simbolizează apostolii. Solemnitatea foarte accentuată a scenelor de sus, a căror iconografie se inspiră din obiceiurile de la curtea imperială, și folosirea unui colorit totodată mai întunecat și mai puțin variat decît mai înainte, au fost considerate drept indiciile unei origini constantinopolitane. Se presupune că la Constantinopol s-a alcătuit, într-un timp relativ scurt, imagistica nouă, destinată să o preaslăvească pe Născătoarea de Dumnezeu (= Theotokos), potrivit definițiilor pe care le promulgase conciliul din Efes, în 431, împotriva ereziei nestoriene. Tot de la Constantinopol se pare că provenea și decorul absidei, distrus în secolul al XIII-lea sub Nicolae al III-lea (1277—1280), care, pe un

fundal de împletituri de frunze și flori, o înfățișa pe Fecioară tronînd împreună cu Pruncul, între martiri care îi aduceau cununile lor. Mozaicurile din partea de sus a pereților naosului, care ilustrează, la stînga, povestea lui Avraam și a lui Iacov, la dreapta, povestea lui Moise și a lui Iosua, par să se fi inspirat din miniaturile unui manuscris al Vechiului Testament care, prin abundența și diversitatea compozițiilor sale figurative, se înrudea cu Iliada păstrată la Biblioteca Ambrosiana (cf. pag. 170 — 171). Anumite detalii iconografice lasă să se creadă că acest manuscris ar fi putut să fie împodobit cu miniaturi tot la Constantinopol. Dar strălucirea și subtilitatea coloritului acestor mozaicuri, vioiciunea spiritului narativ care le însuflețește și caracterul de « pastorale » al multora dintre ele ne îndeamnă să recunoaștem opera unor executanți aparținînd unor ateliere de la Roma.

Un nou aport de influențe bizantine s-a făcut simțit un secol mai tîrziu, în cursul primilor ani ai domniei lui Iustinian, în mozaicurile din absida bisericii amenajate de papa Felix al IV-lea (526—530) în biblioteca forumului lui Vespasian, în cinstea sfinților bizantini Cosma și Damian, care îl vindecaseră pe împărat în chip miraculos: poate ar trebui să vedem în acest monument consecința unei înțelegeri între papă și împărat, în vederea recuceririi Italiei și a eliberării ei de sub stăpînirea goților eretici. Pe un fundal de nori, a căror redare pitorească rămîne conformă tradiției romane a mozaicurilor din biserica Santa Pudenziana, se înalță Hristos, matur. Dar chipul său nu mai este acela al unui filozof senin, ca în operele anterioare. Acum seamănă cu un neîmblînzit călugăr răsăritean. Nu îl mai vedem, așa cum au spus-o domnii Maury și Percheron, pe « învățătorul blînd și impunător », ci pe « judecătorul sever și de temut ». La dreapta lui, sfîntul Pavel i-l prezintă pe sfîntul Damian, urmat de papa Felix al IV-lea care ține, în calitate de ctitor, chivotul bisericii (această ultimă figură a fost refăcută sub Urban al VIII-lea, 1623—1644).

La stînga lui, sfîntul Petru i-l prezintă pe sfîntul Cosma, însoțit de sfîntul Teodor, sfînt militar bizantin față de care papa Felix al IV-lea avea o evlavie deosebită. Acești sfinți, ale căror trupuri păstrează o vigoare antică, sînt tratați cu accente de asprime noi. Se simte că, pentru a-i reprezenta pe acești sfinți bizantini, mozaicarul s-a folosit de un model venit din Răsăritul mediteranean. S-a putut spune despre acesta că este «ultimul mozaic antic de la Roma și primul mozaic bizantin». Scena este încadrată de doi palmieri, pe unul din ei stînd aninată o pasăre fenix, simbol al Învierii. Dedesubt, între două grupuri de cîte șase oi, simbolizînd apostolii, este înfățișat Mielul mistic. Deasupra, pe arcul de triumf, reapare Mielul, întins pe tronul pregătit pentru a Doua Venire, în interiorul unui medalion flancat de cele șapte sfeșnice ale Apocalipsei, de patru îngeri și de simbolurile înaripate ale celor patru evangheliști (ultimele două au dispărut). În unghiuri s-au păstrat mîinile învăluite a patru dintre cei douăzeci și patru de bătrîni din Apocalipsă. Desenul destul de sec al acestor figuri de pe arc i-a îndemnat adesea pe cercetători să creadă că ele ar fi fost executate abia sub papa Serghie, între 692 și 701.

Acțiunea înrîuririlor bizantine s-a făcut simțită cu deosebire atunci cînd Roma a fost reluată de la ostrogoți de către Narses, în 553, și cînd ea a reintrat în sînul Imperiului de la Constantinopol, de care avea să depindă, cel puțin în chip teoretic, timp de două veacuri, pînă în 755, cînd papa Ștefan al II-lea, pentru a ține piept amenințărilor regelui longobard Astulf, obținu de la regele francilor, Pepin, recunoașterea statului pontifical, așezat sub puterea temporală a pontifilor. Grecii și levantinii — slujbași, soldați, negustători și călugări — năpădiră Italia recucerită de trupele lui Iustinian, precum și vechea capitală a Imperiului. Unii dintre aceștia veneau din Orientul Apropiat asiatic și din Africa de nord, fugind de invaziile arabe. Șefii administrației bizantine se instalară pe Palatin. Un întreg cartier

grec, care a căpătat numele de Cosmedin în amintirea unei mahalale din Constantinopol, se dezvoltă în jurul bisericii Santa Maria, construită în secolul al VI-lea pe locul pieței imperiale de aprovizionare, în forul Boarium, și care a fost numită și *in schola greca*. Dintre cei douăzeci și cinci de papi care au ocupat tronul pontifical între 607 și 752, pînă la Zaharia, predecesor al lui Ștefan al II-lea, treisprezece au fost greci sau sirieni. În îndelungații ani de război între bizantini și goți, atelierele mozaicarilor romani au fost silite să-și înceteze activitatea și, cînd s-au întors vremurile mai bune, a fost nevoie să se facă apel ori la artiști străini, ori la pictori localnici care, în acest răstimp, pierduseră secretul celor mai bune tradiții tehnice ale școlii lor și deveniseră extrem de receptivi la influențele dinafară. Dar dacă stilul a fost marcat de tendințele care biruiau în provinciile răsăritene ale Imperiului, existența la Roma a unor venerabile sanctuare împodobite cu mozaicuri îndemna în schimb la menținerea unor anumite tradiții iconografice. Probabil că Bizanțului i se datorează lipsa de volum și rigiditatea figurilor de sfinți care îl încadrează pe Hristos pe arcul de triumf din biserica San Lorenzo fuori le mura, ridicată de papa Pelaghie al II-lea (579—590), după modelul bisericilor constantinopolitane, cu un nartex și cu tribune. Totuși, potrivit obiceiurilor romane, Hristos, cu barbă, așezat pe sfera lumii, este înconjurat, nu de îngeri, ca la San Vitale din Ravenna, ci de sfinții Petru și Pavel. Primul i-l prezintă pe sfîntul Laurențiu, pe mormîntul căruia fusese zidită biserica, și pe papa Pelaghie al II-lea, care poartă chivotul bisericii. Sfîntul Pavel este urmat de sfîntul Ștefan, ale cărui moaște fuseseră așezate în mormîntul sfîntului Laurențiu sub domnia lui Valentinian I, și de sfîntul Hipolit, care a suferit martiriul pentru că a luat pe furiș și a îngropat trupul sfîntului Laurențiu. Sub influența bizantină fundalul de nori a dispărut. În absidă, distrusă de papa Hono-

rius al III-lea în 1218, se afla fără îndoială chipul sfîntului Laurenţiu.

Calităţi mult superioare se recunosc în stilul mozaicurilor din absida bisericii pe care papa Honorius I (625—638) a ridicat-o pe mormîntul sfintei Agnese, înzestrînd-o tot cu un nartex şi cu tribune, după moda de la Constantinopol. În concă, în centru, se înalţă patroana bisericii, împodobită cu veşmintele bogate în care, după tradiţie, ar fi apărut alor săi la opt zile după moarte. Ea poartă costumul unei împărătese bizantine, cu pectoralul şi *dalmatica* smălţate cu nestemate. Pe braţul său drept este înfăşurat vălul alb al fecioarelor. Instrumentele cu care a fost martirizată nu se văd prea desluşit în fotografii: la picioarele ei o spadă şi, de o parte şi de alta, jos, cîte o flacără. Deasupra capului ei, mîna lui Dumnezeu ţinînd o cunună iese dintr-un cer spuzit de stele şi străbătut de nori albi şi roşii. La dreapta ei, papa Honorius îi oferă bazilica pe care a ctitorit-o; la stînga ei, papa Symmacus (498—514), care restaurase bazilica ridicată de Constantin în partea de sud a mormîntului, ţine în mîini o evanghelie închisă. Artistul a avut cutezanţa de a despărţi prin spaţii mai mari decît la Kiti *(il. 24)* cele trei personaje la care îşi reduce compoziţia. Fondul de aur, de tonalitate stinsă, fiind mult mai aerat, capătă adevărata sa valoare picturală. El mai este limitat încă doar de fîşiile verzi ale solului, în partea de jos, şi de cerul înstelat în partea de sus. Asemenea rămăşiţe vor dispărea în curînd. Gesturile personajelor prezentate din faţă sînt marcate de o demnitate solemnă, inspirată din ceremonialul aulic. Nu mai există aici — ca în anumite opere anterioare — acel amestec puţin hibrid de hieratism şi de mişcare ce încremeneşte. Nimic nu alterează măreţia calmă a figurilor.

Tipicurile iconografice ce fiinţau în Răsăritul mediteranean şi cu deosebire în Egipt au inspirat decorul absidei şi arcului de triumf din oratoriul pe care papa Ioan al IV-lea (640—642), dalmat

de origine, l-a amenajat ca anexă a Baptisteriului din Lateran, pentru a depune în el moaștele sfîntului Maurus, episcop în Parentium, și ale celor nouă martiri din Salona, pe care le adusese la Roma spre a le feri să fie profanate de avari. Capela a primit hramul unuia dintre acești martiri, sfîntul Venanzio, patron al tatălui lui Ioan al IV-lea. Mozaicurile au fost terminate sub urmașul acestui pontif, Teodor I (642—649). La fel ca și în multe capele din Egipt, Fecioara înconjurată de sfinți, printre care se numără și cei ale căror moaște erau adăpostite în oratoriu, este plasată în atitudine de orantă, sub imaginea lui Hristos, reprezentat aici doar în bust, asemenea celor doi îngeri care îl încadrează. De o parte și de alta a Fecioarei se află, la dreapta ei, sfinții Pavel, Ioan Evanghelistul (unul dintre patronii papei) și Venanzio, urmați de papa Ioan al IV-lea, și, la stînga ei, sfinții Petru, Ioan Botezătorul (alt patron al papei) și Domnus, precedîndu-l pe papa Teodor I. Ceilalți sfinți dalmați au fost înfățișați pe fața arcului.

Mozaicul pe care papa Teodor I (642—649) a poruncit să fie executat pentru absida bisericii San Stefano Rotondo, unde, în 648, transferase moaștele sfinților Primus și Felicianus, martirizați sub Dioclețian, este una dintre cele mai pure opere bizantine de acest gen de la Roma. El este foarte apropiat de panourile contemporane din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, cu care se înrudește prin severitatea atitudinilor personajelor cu trupuri inexistente sub veșminte « cloș », și prin austeritatea unui colorit destul de rece, care nu exclude, în redarea cutelor, jerbele de umbre azurii, cu aspect foarte bizantin. Însăși iconografia pare să vină din Răsărit: în această biserică veche cu plan circular, imitînd pe Monte Celius — Muntele Cerului! — rotonda Învierii (Anastasis), Teodor I, originar din Ierusalim, a pus să fie înfățișați sfinții Primus și Felicianus de o parte și de alta a unei cruci bătute în nestemate, inspirate după cea de pe Golgota, deasupra căreia se află un bust al lui Hristos, înscris în-

tr-un medalion, după o iconografie practicată pe fiolele din Palestina (vezi pag. 221—222).

Unui papă de origine greacă, Ioan al VII-lea (705—707), fiul unui *curator* (administrator al finanțelor) al palatului bizantin de pe Palatin, cu numele de Platon, i se datorează mozaicurile ce împodobeau oratoriul pe care acest pontif l-a ridicat la Sfîntul Petru întru cinstirea Fecioarei, față de care avea o evlavie deosebită. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în urma dărîmării, pe la începutul secolului al XVII-lea, a ceea ce mai rămăsese din vechea bazilică vaticană și din anexele sale. Nu au ajuns pînă la noi decît fragmente disparate. Ne putem face o idee despre ansamblu din desenele pe care Jacopo Grimaldi le-a făcut cu puțin înainte de dărîmare. În centrul unui perete se afla Fecioara, în atitudine de orantă, uriașă, purtînd veșmintele bogate de împărătească în care, începînd de la sfîrșitul secolului al VII-lea, în Italia pictorii greci au luat obiceiul să o înfățișeze pe Madona, pe cînd în Răsăritul mediteranean o reprezentau învesmîntată mult mai simplu, cu tunică și mantie. Această Fecioară din oratoriul lui Ioan al VII-lea este una dintre cele mai impunătoare din arta bizantină, semănînd cu o matroană *(il. 27)*. Ea a fost transportată încă din 1609 în biserica San Marco de la Florența. La dreapta ei, pe jumătate mai scund decît ea, papa Ioan al VII-lea, avînd în jurul capului un nimb pătrat, îi oferă oratoriul: bustul său se păstrează astăzi în Grotele Vaticanului. În sacristia bisericii Santa Maria in Cosmedin se poate vedea fragmentul Închinării Magilor. Mozaicurile păstrate sînt remarcabile prin gingășia coloritului. Desenul capătă aici o mare însemnătate. Potrivit unei evoluții, ale cărei mărturii le găsim în biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, formele devin plate și lineare. Ele pierd densitatea cromatică pe care o avuseseră în mozaicurile precedente. După desenele lui Grimaldi, paisprezece scene împărțite în șapte panouri ilustrau viața și patimile Mîntuitorului, de la Bunavestire pînă la Pogorîrea

Domnului la Iad. Alte panouri istoriseau felurite episoade din viața lui Petru și Pavel, pînă la supliciul lor. Aceste scene narative par să fi fost tratate cu o vioiciune care le deosebesc de compozițiile mult mai solemne pe care le-am întîlnit în precedentele biserici de la Roma. Sînt ultimele mozaicuri de care avem cunoștință înaintea crizei iconoclaste.

2. *FRESCA*

Poate să pară arbitrară separarea frescei de mozaic, întrucît aceste două tehnici au fost folosite pentru ilustrarea aceleiași iconografii religioase și evoluția lor a fost dirijată de aceleași tendințe generale. Nu este mai puțin adevărat însă că deosebirea fundamentală a procedeelor a avut repercusiuni asupra stilului. Pe de altă parte, în vreme ce mozaicul era folosit în sanctuarele cele mai bogate, beneficiind de dărnicia împăraților, papilor, înalților dregători sau a prelaților, bisericile mai sărace se mulțumeau cu fresca, și în ea vom găsi deci exprimate gusturile păturilor populare. Din aceleași motive, fresca apare mai des în regiunile periferice, asupra cărora se îndrepta mai puțin atenția curții imperiale și a patriarhilor. Din punctul de vedere al tehnicii înțelegem aici cuvîntul «frescă» în sensul său mai larg de pictură murală, executată cu penelul sau cu pensula, folosind pentru culori mai ales argile colorate, fără să facem deosebire între fresca autentică, unde aceste culori sînt așternute pe tencuiala proaspătă, în care pătrund prin uscare, și tehnica în tempera, la care culorile sînt fixate (pe zidul uscat) cu ajutorul unui liant (albuș sau gălbenuș de ou, clei).

Morminte Fresca a fost utilizată mai ales pentru decorarea pereților unor morminte. S-au descoperit unele exemple, datate între începutul și sfîrșitul secolului al IV-lea, sau începutul secolului al V-lea, la Salonic și, mai spre nord, la Niš (antica cetate Naissus, în Serbia). Aici au fost reprezentați, în

tradiția picturii din catacombe, defuncții, Bunul Păstor, apostolii adorînd hrismonul sau crucea, în felul acelora din mausoleul Gallei Placidia, îngeri purtînd hrismonul, peisaje paradiziace sub forma unor grădini închise cu grilaje și pline de păsări.

Dar fresca ne este cunoscută mai ales datorită bisericilor.

Peruștița Unii cercetători înclină să atribuie unor artiști veniți de la Constantinopol nobletea figurilor, gingășia coloritului vioi și străveziu, ușurința din desenul drapăriilor, care caracterizează frescele pictate pe pereții Bisericii Roșii, cu plan tetraconc, de la Peruștița (Philippopolis, în Tracia, la sfîrșitul secolului al V-lea). Pe zidul interior al absidei nord din polilobul central, ele reprezentau în chip foarte dezvoltat, în trei zone suprapuse, Copilăria lui Hristos și povestea lui Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul. Ele par să fie inspirate dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi al Evangheliei apocrife, cunoscută sub numele de Protoevanghelia lui Iacov, compusă pare-se la sfîrșitul veacului al II-lea și în care povestirile despre copilăria lui Iisus și despre Zaharia se înșiruie în același fel. Suprapunerea scenelor, la Peruștița, în șiruri neîntrerupte, fără a fi separate în panouri, importanța acordată fundalurilor alcătuite din clădiri, care sînt tratate în chip foarte amănunțit, și proporțiile alungite ale personajelor vădesc imitarea unor miniaturi în spirit narativ din tradiția greco-romană. Pe bolta de trecere care preceda altarul la nord, doi îngeri-cariatide țineau un medalion în care era înfățișat Mielul, ca și la San Vitale de la Ravenna. Pe bolta de trecere către nord-vest, un martir anonim era condus la supliciu de doi călăi.

Egipt În Egipt s-au păstrat un număr destul de mare de fresce paleocreștine. Am văzut mai înainte (pag.38) că în catacombele de la Alexandria, ca și în acelea de la Roma, în secolul al IV-lea, și chiar în al

V-lea, se continuase pictarea scenelor în eleganta tradiție din epoca anterioară.

În oaza Kargeh, în necropola de la El-Bagawât (deformare a cuvîntului arab Kabawât = cupole), care cuprinde peste două sute cincizeci de capele funerare izolate unele de altele, numeroase cupole au fost decorate cu fresce, la date nesigure, dar care par să se situeze în cursul secolelor al IV-lea și al V-lea. Două dintre aceste cupole merită o atenție deosebită. Picturile lor aparțin unei forme de artă destul de populară prin rapiditatea facturii și prin gustul pentru amănuntele realiste. În aceea care pare mai veche sînt zugrăvite, sub vrejurile unei simbolice și imense viță-de-vie, scene din Vechiul Testament care, după tradiția catacombelor, sînt paradigme (exemple) de mîntuire. Astfel sînt Exodul (necunoscut la Roma înainte de secolul al IV-lea, dar care a avut desigur o importanță deosebită pentru comunitățile evreiești și creștine din Egipt și din Palestina), arca lui Noe, Adam și Eva alungați din Rai, Daniel în groapa leilor, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, supliciul lui Isaia (tratat după versiunea apocrifelor), povestea lui Iona, întîlnirea dintre Eleazar și Rebecca, povestea lui Iov, Susana, Ieremia în fața templului din Ierusalim și jertfa lui Avraam, avînd deasupra imaginea Păstorului. La acestea se adaugă o imagine a sfintei Tecla și Parabola fecioarelor care se îndreaptă către un edificiu. Pentru subiectele care mai fuseseră tratate și în catacombele de la Roma, la El-Bagawât s-a adoptat în general o iconografie diferită, de origine iudaică sau palestiniană. Ansamblul are o execuție cursivă. A doua cupolă, mai recentă, dovedește o artă mai conformistă și care se vrea mai solemnă. Ea redă unele dintre episoadele Vechiului Testament, pe care le-am întîlnit și în prima: Adam și Eva, jertfa lui Avraam, Daniel, Noe. Două episoade vin să îmbogățească repertoriul tradițional: Bunavestire și convorbirea dintre sfîntul Pavel și sfînta Tecla. Se mai află de asemenea acele personificări ale unor idei abstracte, atît de

îndrăgite de făuritorii mozaicurilor pavimentare din secolul al V-lea: Pacea, Justiția, Rugăciunea.

Această iconografie, provenită din arta funerară, avea să capete o nouă dezvoltare în biserici. Un ansamblu dintre cele mai importante îl constituie frescele care împodobeau numeroase capele de la mînăstirea coptă a sfîntului Apoloniu (mort în 395) la Bauit, în apropiere de Hermopolis, în Egiptul de Mijloc. Mulțimea acestor oratorii se datorează organizării comunităților monastice egiptene în « familii » de călugări, avînd fiecare locul său de cult particular. Frescele se întind în timp din secolul al V-lea pînă la sfîrșitul celui de-al VII-lea, poate chiar pînă în al VIII-lea și al IX-lea. Este izbitoare constatarea că arta alexandrină a lăsat urme printre acești aspri călugări, de la care ni s-au păstrat mai multe omilii (predici) ce condamnă vehement rămășițele păgînismului și amăgirile lumii profane; religiile antice își păstraseră rădăcini adînci în Egipt, unde mișcarea sincretistă fusese foarte puternică în secolul al III-lea, și chiar aceia care pretindeau că le stîrpesc nu se puteau dezbăra cu desăvîrșire de elementele care se implîntaseră în viața poporului. Tot ce ținea de decor nu se putea concepe decît respectînd tradiția alexandrină. În capelele de la Báuit se mai află încă păsări, coșuri cu fructe și flori, vase din care se revarsă vrejuri, arbori, frunze de iederă, busturile unor tineri eleganți, figuri alegorice înaripate (de pildă, Credința și Speranța, dar și Roua) și ornamente geometrice. Partea inferioară a unor capele era decorată cu scene de vînătoare de gazele sau de lei, executate fără îndoială spre a răspunde gusturilor donatorilor: asemenea distracții au fost întotdeauna foarte apreciate de marii proprietari funciari din Egipt, și se știe cu cîtă forță de evocare a descris Durrell, în *Cuartetul din Alexandria*, partidele de vînătoare organizate de familia coptă Hosnani. Dar interesul acestor fresce constă mai ales în subiectele religioase. Absida este aproape întotdeauna ocupată de o teofanie. Hristos, în general fără barbă, este înfățișat la a doua venire de la sfîrșitul veacu-

rilor, tronînd în mijlocul unui nimb luminos, susținut de patru roți, din care ies patru aripi presărate cu ochi, mărginite de simbolurile celor patru evangheliști. Hristos face gestul binecuvîntării cu mîna dreaptă și ține în stînga o carte deschisă pe care stă scris de trei ori cuvîntul Sfînt. La dreapta și la stînga sa, doi îngeri se înclină pe un fond de cer înstelat. Deasupra capetelor lor „busturile" Soarelui și Lunei, înscrise în medalioane, simbolizează veșnicia lui Dumnezeu. Dedesubt, într-un registru separat printr-o linie de segmentul superior, sînt reprezentați martorii acestei epifanii divine: Fecioara, uneori în picioare ca orantă, alteori stînd pe un tron cu pruncul Iisus, încadrată de apostoli aliniați frontal. Portocali grei de roade frumoase apar cîteodată în fundal. Pe arcul de concă pot figura capete înscrise în medalioane.

Egiptul a fost primul loc unde Fecioara a fost înfățișată alăptînd Pruncul, sub influența cultului zeiței Isis, care mai era încă oficiat cu zel la sfîrșitul secolului al V-lea.

Copții au adăugat în jurul teofaniilor figurile unor sfinți din partea locului, numeroși pe acest meleag de crîncen ascetism monahal. Aceștia sînt personaje grave, al căror chip, aproape totdeauna încadrat de o barbă neagră sau albă, pătrată sau ascuțită, avînd o lungime variabilă, este redat cu o intensitate a vieții ce prelungește tradiția portretelor din Fayum, dar renunță la farmecele sale profane, spiritualizînd-o.

La mînăstirea rupestră din Deir Abu Hennis, în apropiere de Antinoe, ciclul Copilăriei lui Iisus și cel al lui Zaharia au fost tratate în chip amplu, fără îndoială — ca și la Peruștița — după miniaturile unui manuscris al Protoevangheliei lui Iacov.

Roma

Fresca s-a bucurat de o mare trecere și în Roma bizantină. Pe vremea aceea s-au realizat numeroase panouri în stil hieratic și solemn în catacombe, mai ales în cele ale Commodillei, Gene-

rosei, Sfîntului Calist și Sfîntului Pontian. Dar cel mai bogat și mai interesant ansamblu este cel care a împodobit biserica Santa Maria Antiqua, amenajată în veacul al VI-lea în portalul palatelor imperiale pe care Domițian le ridicase la poalele Palatinului. Această biserică, slujită de călugări greci și sirieni, a fost sediul unei diaconii, adică al unui centru spitalicesc de binefacere pentru oamenii nevoiași și pelerinii săraci. Guvernatorii bizantini care își aveau reședința pe Palatin au luat-o sub protecția lor și au făcut din ea într-o oarecare măsură biserica națională a ofițerilor și a slujbașilor greci din Roma. Picturile care îi acoperă pereții și pilaștrii datează din secolul al VI-lea pînă în al IX-lea, după care biserica pare să fi fost distrusă și părăsită, cu excepția atriumului care adăpostește fresce mai recente. Aceste picturi sînt, în bună parte, ca și mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, *ex-voto*-uri datorate unor donatori diferiți: printre ei se află papi, ca Martin I (649—655), Ioan al VII-lea (705—707), Paul I (757—767), Adrian I (772—795), și înalți dregători, cum ar fi primicerul Teodot, «împărțitorul» bisericii Santa Maria Antiqua sub papa Zaharia (741—752). Inscripțiile grecești stau alături de inscripțiile latine. Sfinții din Răsărit apar în număr mai mare decît cei din Apus. Majoritatea panourilor sînt destul de fragmentare și multe dintre ele s-au deteriorat de la data descoperirii lor, în 1900. Se întîmplă ca picturi succesive să se suprapună în mai multe straturi, ceea ce oferă desigur prețioase criterii de cronologie relativă, dar contribuie la neclaritatea fotografiilor. Pe peretele din fund al altarului, la dreapta absidei, sub două straturi de fresce mai recente, dăinuie de pildă, de la sfîrșitul secolului al VI-lea, o Fecioară tronînd cu Pruncul, îmbrăcată ca o împărăteasă, după moda răspîndită în Italia printre artiștii bizantini; ea era încadrată de doi îngeri. Unul dintre panourile mai bine conservate este acela care o înfățișează pe Solomoneea înconjurată de cei șapte fii ai săi, Macabeii, marti-

rizați sub seleucidul Antioh al IV-lea Epifanul (175—164 î.e.n.) pentru că refuzaseră să mănînce carne de porc. Această operă este datată în general astăzi în jurul anilor 630—650. Factura ei este amplă și îndrăzneață. Într-un spațiu plin de atmosferă, trupurile și drapările sînt puternic modelate cu ajutorul unor mari pete de culoare și al unor frumoase accente luminoase, fără să se recurgă prea mult la desen și la umbre. Această manieră este cu totul diferită de stilul ascetic care predomina în mozaicurile — contemporane — din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic. Ea arată cum tehnica frescei impune redarea volumelor într-un fel cu totul altul decît mozaicul care, prin simplificarea pe care o implică, duce la stilizarea și la aplatizarea formelor.

Castelseprio Din luna mai 1944 Italia se mîndrește cu un nou și însemnat ansamblu de fresce bizantine. Ele au fost descoperite în altarul bisericii Sfînta Maria, odinioară de plan triconc, construită în apropiere de fortăreața regilor longobarzi la Castelseprio, în antichitate Sibrium, la sud de Varese *(il. 28)*. Dispuse în două registre pe zidul absidei sudice și pe peretele interior al zidului-diafragm care desparte această absidă de naos, ele ilustrează ciclul copilăriei lui Iisus, de la Bunavestire pînă la fuga Elisavetei și moartea lui Zaharia. Datarea lor a suscitat multe și vii controverse: unii eruditi le-au situat în secolul al V-lea, sub regența Galiei Placidia, alții în vremea «renașterii» de sub împărații Macedoneni, în secolul al X-lea. Pentru motive ce țin de istorie, iconografie și paleografie, pare preferabil să fie datate în secolul al VII-lea, epocă în care călugării bizantini se străduiau să stîrpească erezia ariană în partea locului. Frescele de la Castelseprio vădesc un ansamblu de calități care, în starea actuală a documentației de care dispunem, le așază pe un loc deosebit în istoria picturii bizantine. Nu te poți sătura să admiri cursivitatea și siguranța desenului, eleganța fizionomiilor, cunoașterea racursiului, firescul gestu-

rilor, supleţea drapărilor, valoarea expresivă a unor notaţii pitoreşti, măiestria cu care sînt executate fundalurile de arhitecturi cu un aspect încă antic, fluiditatea culorilor. Spiritul clasic al acestor opere s-ar potrivi cu « renaşterea » tinzînd să imite formele antichităţii din timpul domniei lui Heraclius (610—641), despre care avem unele mărturii în domeniul argintăriei. Caracterele de bucurie nestăpînită şi de spontaneitate întîlnite în această artă par să arate că participă încă din plin la tradiţia culturii din care se hrăneşte, fără acea rigiditate a formelor perceptibilă în mozaicurile papei Ioan al VII-lea, şi fără efortul sîrguincios de imitare al miniaturiştilor din vremea dinastiei Macedonene.

Înrîurirea miniaturilor ce decorau un manuscris al Protoevangheliei lui Iacov pare şi aici evidentă. Scenele se desfăşoară în friză continuă fără să fie separate în panouri. Potrivit bogatelor amănunte furnizate de scrierea apocrifă, în scena Drumului spre Betleem *(il. 28)* asinul este mînat de un « conducător de catîri » şi pare să înainteze anevoie sub povara « Mîntuitorului Lumii » purtat în braţe de Fecioară. În urmă, Iosif vorbeşte însufleţit cu Maria. Poarta în plin cintru a Betleemului, sub care creşte un copac, aminteşte de peisajele arhitecturale ale basoreliefurilor elenistice. În scena Naşterii, moaşa Salomeea îşi ţine cu mîna stîngă braţul drept lovit de paralizie pentru că, împinsă de o nelegiuită necredinţă, voise să verifice dacă virginitatea Mariei rămăsese intactă după naştere. Ea întinde braţul ţeapăn spre Pruncul culcat în iesle ca el să o vindece. La dreapta, Vestirea păstorilor capătă aspecte bucolice. Alte cicluri decorau, probabil, absidele nord şi sud.

PICTURA PROFANĂ

Pictura devenise un element atît de fundamental al vieţii bizantinilor, încît împăraţii nu puteau să nu recurgă la ea spre a glorifica înaltele fapte din domnia lor şi spre a proslăvi propria lor maies-

tate în același chip în care era celebrată în biserici slava lui Dumnezeu. Toate aceste opere, care ne-ar fi adus prețioase indicații asupra iconografiei și stilului practicate la curte, au dispărut din nefericire. Numai textele ne-au păstrat amintirea lor.

În edificiul Chalké din Marele Palat, pe care îl reconstruise după incendiul din 532, Iustinian a poruncit să se înfățișeze în mozaic campaniile victorioase ale armatelor sale în Africa și în Italia și întoarcerea triumfală la Constantinopol a lui Belizarie, care conducea cortegiul regilor învinși și al carelor purtînd prăzile luate pînă în fața împăratului și a Teodorei, înconjurați de senatori. Aceștia, ne spune Procopius, « se bucurau de fala stăpînului și *i se închinau ca unui Dumnezeu* ». În 587, un șir de fresce redînd viața împăratului Mauriciu (582—602), din copilărie pînă la suirea sa pe tron, a fost pictat pe zidurile porticurilor numite Carianos, în palatul Blacherne. În sfîrșit, episoade din viața lui Heraclius (610—641) și a fiului său Constantin figurau în palatul Sophiae, unde locuise înainte de urcarea sa pe tron. Această pictură istorică a contribuit la menținerea în Bizanț a gustului pentru o artă narativă și pitorească.

3. ICOANELE

Bizantinii denumeau *icoană* orice imagine religioasă, portativă sau fixă, indiferent de tehnica în care fusese executată. După obiceiul modern acest nume este rezervat unor panouri mobile, aproape totdeauna pictate pe lemn (în tehnica encausticii sau a temperei), mult mai rar cioplite în piatră sau cizelate în metal.

Practica aceasta își are obîrșia în portretele pictate, adesea și ele pe lemn, din antichitatea greco-romană. În tehnica picturii pe lemn fuseseră realizate numeroase opere mari ale lui Polignot din Thasos și unele tablouri păstrate în Pinacoteca Propileelor de pe Acropola din Atena. Sîntem îndemnați să credem că după acest procedeu a fost executat portretul lui Temistocle, dedicat de către fiul său Partenonului. În gimnaziile grecești erau expuse portrete pictate ale magistraților. Acest gen se dezvoltase și mai mult la romani, fie că era vorba de portretele oficiale ale împăraților și ale înalților dregători civili și militari, fie de portretele funerare. Acestea din urmă s-au păstrat foarte bine mai ales în regiunea Fayum, din Egiptul de Mijloc, datînd din secolul al II-lea pînă în secolul al IV-lea e.n.

În acest domeniu, ca și în altele, creștinii au adoptat obiceiurile societății în care trăiau. Din Faptele apocrife ale sfîntului Ioan, care sînt
 datate între anii 150 și 300, pare să reiasă că

ei onorau încă din această epocă portretele defuncților și ale apostolilor, cum era însuși Ioan. Importanța pe care ei o acordau, la fel ca și contemporanii lor păgîni, practicilor legate de cultul funerar ne îngăduie să presupunem că de foarte timpuriu ei au venerat imaginile martirilor. În secolul al IV-lea, Constantin a agățat, pe o coloană de porfir din Forumul noii sale capitale, portretele pictate pe lemn ale primilor trei episcopi ai cetății. Mai tîrziu au fost zugrăvite efigiile marilor dascăli și ierarhi ai bisericii grecești: Ioan Gură de Aur, Vasile, Grigore din Nysa și Grigore din Nazianz. Numeroase texte, datorate mai ales lui Eusebiu din Cesareea (267—340) și lui Epifan din Cipru (367—440), ne arată că, în veacul al IV-lea și în prima jumătate a celui de-al V-lea, au existat icoane reprezentîndu-i pe Hristos, pe Fecioară, pe Petru, Pavel și alți sfinți, pe martiri și, fără îndoială, pe arhanghelul Mihail.

Foarte curînd aceste imagini au devenit obiectul unei adevărate adorațiuni. Li se atribuiau virtuți binefăcătoare. Teodoret (393?—457/8?) ne-a păstrat amintirea acelor sirieni statorniciți la Roma, care, pentru a-și ocroti prăvăliile și casele le împodobeau cu imaginile sfîntului lor național, Simeon Stîlpnicul. Cultul icoanelor s-a dezvoltat încă și mai mult în a doua jumătate a secolului al VI-lea și în al VII-lea, atunci cînd a slăbit evlavia față de moaște. Imaginea religioasă a fost privită ca un mijlocitor eficace pe lîngă Dumnezeu. I s-a acordat o valoare profilactică în apărarea orașelor. După unele istorisiri, care au apărut la sfîrșitul secolului al VI-lea, Sfînta Față, trimisă de Iisus lui Abgar, rege în Osroene, ar fi salvat Edessa de asediul perșilor din 544, fiind găsită în chip miraculos în acea împrejurare și apoi așezată deasupra uneia dintre porțile cetății. De asemenea, atunci cînd, în 622, Heraclius a pornit în cruciadă împotriva lui Chosroe, el a așezat chipul Fecioarei deasupra porților Constantinopolului, spre a-i asigura protecția în timpul absenței sale. Bineînțeles se cerea ajutorul icoa-

nelor şi în anumite împrejurări ale vieţii particulare şi uneori ele erau chiar naşe ale copiilor. Imaginile sfinte şi-au sporit numărul în casele oamenilor, care le luau cu ei şi în călătorii.

Valoarea din ce în ce mai sacră ce li se acorda a făcut să li se atribuie unora dintre ele o origine supranaturală. În a doua jumătate a secolului al VI-lea s-a născut legenda icoanelor *acheiropoiete*, adică «nefăcute de mîna omului». Pe de altă parte, nevoia de a căpăta certitudinea că în icoane se vedeau cu adevărat trăsăturile modelului a dus la presupunerea că primele portrete ale Fecioarei ar fi fost zugrăvite de sfîntul Luca.

Credinţele legate de icoane le determinară şi stilul: fidelitate faţă de arhetipuri datorită grijei faţă de asemănarea cu modelul, voinţă de a traduce prin înfăţişarea exterioară viaţa lăuntrică; de aici acel amestec de individualizare şi de stilizare, care decurge din tradiţia portretelor romane atît de vii, dar care tinde prin simplificare să producă un efect de ordin spiritual.

Nu ni s-a păstrat aproape nici una dintre icoanele primelor veacuri bizantine. Materialul din care erau realizate le făcea vulnerabile, asemenea atîtor alte obiecte portative. Distrugerile operate de iconoclaşti în secolele al VIII-lea şi al IX-lea au dus la dispariţia unui mare număr de icoane. Unele s-au mai păstrat mai ales la mînăstirea Sinai, aflată la adăpost de furia duşmanilor icoanelor. Episcopul rus Porfirie Uspenski a adus, în secolul al XIX-lea, cîteva exemplare la Academia din Kiev. Altele, mai numeroase, au rămas în mînăstire, unde doi arheologi greci, d-l şi d-na Sotiriou, au putut să le studieze şi să le fotografieze în 1938 şi în 1954. De asemenea, în cursul ultimilor ani s-a ajuns la o mai bună cunoaştere a icoanelor bizantine păstrate în bisericile de la Roma, unde au scăpat de mişcarea iconoclastă, condamnată de papi. Multe dintre ele au fost restaurate recent, cu cea mai mare grijă.

În lipsa unor opere datate prin inscripţii şi a unui număr suficient de documente, care să
 permită o reconstituire a evoluţiei stilistice, sau

care să ne ofere termeni de comparație, este anevoios să se stabilească o cronologie a vechilor icoane, iar ezitările se întind adesea pe un interval de unul sau chiar două secole. După cît se pare, cele mai vechi icoane care au ajuns pînă la noi nu pot fi datate înainte de secolul al VI-lea. Determinarea locului unde au fost executate dă naștere la tot atîtea controverse. Se poate admite că anumite icoane din Sinai au fost lucrate de pictori siro-palestinieni, fără îndoială adeseori chiar de către călugării din mînăstire; dar cercetătorii s-au gîndit și la Alexandria, întrucît, prin așezarea sa, Sinaiul putea primi atît importuri din Egipt, cît și din Palestina. În afară de aceasta, este evident că orașul Constantinopol a avut propriile sale ateliere de pictori de icoane și că aceeași situație exista și în păturile grecești și orientale de la Roma.

Una dintre cele mai frumoase icoane din Sinai arată o Fecioară tronînd și ținîndu-și Pruncul pe genunchi, între doi sfinți militari: Teodor Stratilat, cu barbă, la stînga privitorului, și de cealaltă parte un tînăr imberb, sfîntul Dumitru sau sfîntul Gheorghe *(il. 29)*. În spate, doi îngeri, într-o mișcare de o frumoasă vioiciune, își înalță capetele spre cer, de unde iese mîna lui Dumnezeu și un fascicul de lumină albă care pogoară pe creștetul Fecioarei. Chipurile celor doi îngeri sînt modelate cu o forță a tușei și cu un simț al efectelor coloristice care ne amintesc de cele mai bune opere ale picturii antice. Fundalul este ocupat de un zid avînd deasupra o friză aurită, care se rotunjește ca o absidă între doi pilaștri, sub o fîșie subțiratică de cer albastru: este o reminiscență a fundalurilor arhitecturale din biserica Sfîntului Gheorghe de la Salonic și din baptisteriul catedralei de la Ravenna. Lățimea compoziției îngăduie presupunerea că s-a transpus pe un panou de lemn o operă de pictură monumentală ce împodobea absida vreunei biserici. Solemnitatea hieratică se împletește cu un simț încă destul de viu al volumului și conferă acestei icoane o frumusețe amplă și severă, demnă de epoca lui

Iustinian. Veşmintele nu sînt brăzdate de falduri lineare ce caracterizează mozaicurile din biserica Sfîntul Dumitru de la Salonic, din secolul al VII-lea. Dar ceea ce frescele de la Castelseprio şi acelea din biserica Santa Maria Antiqua ne lasă să întrezărim din pictura cu penelul a lumii bizantine din cursul primei jumătăţi a veacului al VII-lea nu ne împiedică să coborîm icoana din Sinai pînă la această dată. Atribuirea sa unui atelier anume depinde de ideile apriorice pe care cercetătorii şi le fac despre tendinţele şcolilor regionale. Avînd în vedere hieratismul ei, domnul Sotiriou a văzut în această icoană o operă siro-palestiniană, executată poate chiar la mînăstirea Sinai. Eu sînt de părerea acelora care înclină — ca şi dl. Weitzmann — către unul dintre atelierele constantinopolitane, cărora împăraţii le comandau desigur icoanele pe care le dăruiau mînăstirii Sinai.

Un stil comparabil acestuia îl regăsim în icoana sfîntului Petru *(il. 30)*. Chipul cu obrazul în tonuri trandafirii, părul şi barba tăiate scurt, veşmintele sînt încă tratate cu o vigoare antică. Fundalul este de asemenea alcătuit de un zid care se rotunjeşte într-o absidă. În partea de sus, după maniera anumitor dipticuri consulare (cf. pag. 203), se înşiruie trei medalioane cuprinzînd, în mijloc pe Hristos, la dreapta noastră pe Fecioară şi la stînga un tînăr imberb, în care dl. Sotiriou propune să-l recunoaştem pe Moise, sau pe Ioan Evanghelistul. Cunoscători excelenţi au datat această icoană, unii în secolul al VI-lea sau chiar în al V-lea, alţii în jurul anului 700, dată care mi se pare tîrzie.

O cu totul altă factură întîlnim în icoana Fecioarei ţinînd Pruncul pe braţul drept, pe care o curăţire atentă a scos-o la iveală, în două fragmente, de sub alte straturi de pictură din secolele al XIII-lea, al XIV-lea şi al XIX-lea, în biserica Santa Maria Novella de la Roma (în chip obişnuit numită şi Santa Francesca Romana) *(il. 31)*. După o tradiţie consemnată de unele documente din veacul al XVI-lea, ea ar fi fost pictată la Troia

de către sfîntul Luca. Vigoarea modelajului face loc preciziei geometrice a unui desen larg și epurat și gingășiei coloritului. Figura nu mai este concepută ca un volum cu rotunjimi, ci ca o asamblare de cîteva mari suprafețe net desenate: a se vedea de pildă linia continuă a arcadei stîngi și a nasului. Între liniile de contur sînt așternute culori delicate: un trandafiriu uneori aprins, dar cel mai adesea lăptos, umbre verzi arbitrar dispuse în așa fel încît să scoată în evidență relieful nasului și al bărbiei, sau să sublinieze ochii, fără ca pictorul să se fi sinchisit de unde venea lumina care le genera. Această operă își datorează o bună parte din spiritualitatea ei materiei picturale vaporoase. Fruntea este îngustă, creștetul capului teșit, nasul lung și subțire, gura mică dar cărnoasă, iar ochii se alungesc foarte mult. Aceste deformări conferă chipului aspectul unei opere moderne, care se înrudește cu maniera lui Modigliani sau a lui Matisse. Caracterul unic al acestei icoane face din ea o operă tulburătoare. A fost datată între secolele al V-lea și al VIII-lea, ba chiar și în al XI-lea, cu o predominanță a părerilor pentru al VII-lea. Unii au atribuit-o Palestinei sau Egiptului; alții unui atelier roman unde s-ar fi lucrat după modele grecești sau orientale.

Printre celelalte icoane de stil bizantin păstrate la Roma citățm: Madona Panteonului, în picioare, ținînd Pruncul pe brațul stîng, desigur o replică a Hodighitriei (= Îndrumătoarea) de la Constantinopol și care ar fi fost executată atunci cînd Panteonul a fost prefăcut în biserică, în anul 609; Madona din Santa Maria di Rosario, imitată după Aghiosoritissa de la Constantinopol (Fecioara cu sfîntul brîu) care se afla la Santa Maria «de la Tempulo» lîngă termele lui Caracalla; Madona «Îndurării» la Santa Maria in Trastevere, îmbrăcată ca împărăteasă bizantină și tronînd cu Pruncul între doi îngeri, pe cînd la stînga sa îngenunchează ctitorul: foarte probabil papa Ioan al VII-lea, întrucît opera pare să provină dintr-un atelier roman grecizant de la începutul veacului al VIII-lea.

Icoanele populare ale coptilor se recunosc lesne după conturul pătrat al feţelor de sfinţi cu barbă, asemănători cu aceia din frescele de la Bauit şi de la Sakkara *(il. 32)*. Stilizarea transformă un portret individual într-o icoană valabilă pentru veşnicie.

Obiceiul practicat în vremurile păginismului de a picta portrete de împăraţi în bust şi de a face din ele obiectele unui cult s-a menţinut în cursul primelor veacuri bizantine. S-au executat adevărate icoane imperiale, cărora oamenii le aduceau omagii de tip religios. Se întîmpla ca ele să fie purtate în procesiuni, cu prilejul marilor sărbători ale bisericii.

4. MINIATURILE

Spre deosebire de Occident, în Bizanț copierea și ilustrarea manuscriselor nu a fost ocupația exclusivă a călugărilor. Acele *scriptorii*, în care lucrau laici, erau anexate bibliotecilor particulare mai însemnate. Genul acesta de activitate era privit ca un exercițiu intelectual plăcut și folositor. Unii împărați au fost atrași și s-au îndeletnicit cu ea, astfel Teodosie al II-lea (408—450) a primit porecla de « caligraful ».

Problemele legate de localizare și de cronologie sînt la fel de spinoase ca și în privința icoanelor. La lipsa unor documente datate cu certitudine și putînd fi atribuite unui atelier anume se adaugă faptul că adesea e anevoios să se deosebească într-o miniatură ceea ce este o imitare a unor modele mai vechi de inovația pictorului. Astfel încît este de dorit ca rezultatele unei analize atente a stilului picturilor să se îmbine întotdeauna și cu indicațiile furnizate de criteriile paleografice.

MANUSCRISE PROFANE

Iliada din Biblioteca Ambrosiana

Copierea și ilustrarea manuscriselor unor autori profani a fost continuată. R. Bianchi Bandinelli atribuie unui atelier de la Constantinopol, activ sub

domnia lui Anastasie (491—518), manuscrisul Iliadei păstrat la Biblioteca Ambrosiana de la Milano. Alți savanți s-au gîndit la Alexandria sau la Antiohia, dar capitala Imperiului pare să fi fost în acea vreme centrul intelectual cel mai favorabil executării unui asemenea manuscris. Miniaturistul a fost un compilator iscusit în copierea manuscriselor realizate la date diferite pe care le luase drept model și dintre care cele mai vechi puteau să fi fost realizate chiar în primul secol dinaintea erei noastre.

Dar, dacă era foarte priceput să-și însușească maniera înaintașilor săi, ilustratorul Iliadei din Biblioteca Ambrosiana s-a dovedit însă mult mai puțin inspirat în invenția personală. Din cele cincizeci și opt de miniaturi ce ni s-au păstrat, doar opt par a fi în întregime creația sa personală. Ele dovedesc o oarecare stîngăcie. Compozițiile se desfășoară destul de confuz pe înălțime. Gesturile se repetă monoton. Capetele rotunde și mici ale personajelor ne amintesc de acelea întîlnite pe fildeșurile contemporane. Lipsa de volum a trupurilor și absența adîncimii în sugerarea spațiului corespund evoluției generale a artei din această epocă, dar nu se potrivesc deloc subiectelor înfățișate și creează contraste supărătoare față de celelalte miniaturi. Principala încîntare provine din culorile vii, cu tonuri roșii, verzi și albastre de o destul de frumoasă calitate.

Tratatul lui Dioscoride de la Viena

Desigur la Constantinopol a fost executată, prin anul 512, copia — aflată astăzi în Biblioteca națională de la Viena — a tratatului de farmacopee alcătuit în secolul I e.n. de către Dioscoride, medic grec originar din Anazarba, în Cicilia. Acest manuscris era destinat principesei bizantine Iuliana Anicia, strănepoată a Gallei Placidia și soția lui Areobindus. Portretele autorului stînd de vorbă cu *Heuresis* (Darul de a descoperi) și cu *Epinoïa* (Atenția), grupurile de medici, reprezentările plantelor sînt fidel imitate după unele exemplare

mai vechi ale tratatului, care aparţin purei tradiţii elenistico-romane. Folosirea aurului dovedeşte totuşi o inovaţie bizantină.

Doar miniatura — ale cărei culori sînt foarte deteriorate — înfăţişînd-o pe Iuliana Anicia poate fi socotită drept o creaţie a pictorului de la începutul secolului al VI-lea *(il. 35)*. Principesa, înveşmîntată în bogatul costum vărgat cu aur, aşa cum se cuvenea rangului său, este aşezată frontal într-o atitudine solemnă, după imaginea ceremoniilor aulice. Ea este înconjurată de alegoriile Inteligenţei, la stînga sa, şi a Mărinimiei, la dreapta. Aceasta ţine în poala veşmîntului bani de aur şi Iuliana Anicia îi împrăştie pe cartea pe care i-o întinde un mic geniu numit « pasiunea celei căreia îi place să construiască »: ea imită astfel gesturile de dărnicie făcute de consuli cînd îşi preluau funcţia.

Ansamblul compoziţiei aminteşte şi dipticurile consulare de fildeş (cf. p. 203 şi *il. 57*), ca şi de imaginile Fecioarei încadrată de îngeri, de pildă pe o icoană din Sinai. La picioarele principesei se prosternează o femeie, « Recunoştinţa artelor », care îi sărută condurul drept. În compartimentele din colţuri, nişte scene de gen, în tonuri cenuşii « grisaille», tratate cu o libertate elenică, evocă generozitatea principesei care construise, sau restaurase, mai multe biserici la Constantinopol: genii înaripate, comparabile cu acelea de la Pompei, se îndeletnicesc cu lucrări de construcţie şi de pictură.

MANUSCRISE RELIGIOASE

Geneza de la Viena

Graţia gingaşă care însufleţeşte scenele de gen din compartimentele miniaturii principesei Iuliana Anicia se regăseşte în ilustrarea unor manuscrise ale Vechiului Testament: aşa este Geneza (Facerea) de la Viena. S-a făcut o apropiere între miniaturile sale şi acelea din

Iliada de la Biblioteca Ambrosiana în temeiul caracterului lor comun de voioşie naivă. « După cît se pare, scria Ch. Diehl *(Manuel de l'art byzantin*, I, p. 248*)*, primii artişti care au ilustrat Biblia ar fi conceput această ilustrare absolut la fel ca aceea a poemelor epice. » Cele două cicluri au fost elaborate, într-adevăr, în acelaşi timp, în decursul primelor veacuri ale erei noastre.

Mai mulţi savanţi atribuie Geneza de la Viena unui atelier din Antiohia, unde se presupune că ar fi dăinuit neştirbite tradiţiile naturalismului elenistic şi ale expresionismului a căror pecete o poartă miniaturile ei. Însă alţi eruditi o atribuie unui *scriptorium* de la Constantinopol, din pricina caracterului său somptuos: ea a fost scrisă cu litere de aur şi de argint pe un fond de purpură, după o practică folosită încă de pe la sfîrşitul secolului al III-lea şi începutul celui de-al IV-lea pentru manuscrisele profane şi religioase (cf. p. 43). Nu ştim dacă această purpură este un omagiu adus împăratului, pentru care s-ar putea să fi fost executat manuscrisul, sau Atotputerniciei lui Dumnezeu, stăpînul deplin al Lumii. În orice caz, folosirea purpurei răspunde unei dorinţe de lux şi poate fi inspirată de intenţia de a obţine, pentru fondul din care ies în evidenţă ilustraţiile, efecte de intensitate şi de căldură comparabile cu cele date de fondul de aur al mozaicurilor. În ce priveşte data, realizarea Genezei este aşezată în general în secolul al VI-lea şi chiar în anii de după 550, din cauza lipsei de redare a spaţiului. Dar libertatea figurilor îngăduie să se presupună că modelul utilizat putea să aparţină secolului al IV-lea.

Scenele din viaţa de la ţară ocupă aici un loc important. Ele sînt vii, pitoreşti, lipsite de orice solemnitate, şi sentimentul religios nu se traduce prin nici o trăsătură deosebită. Numeroase elemente au fost împrumutate din arta antică: cetăţi încinse de ziduri cu turnuri, alegorii, nimfe.

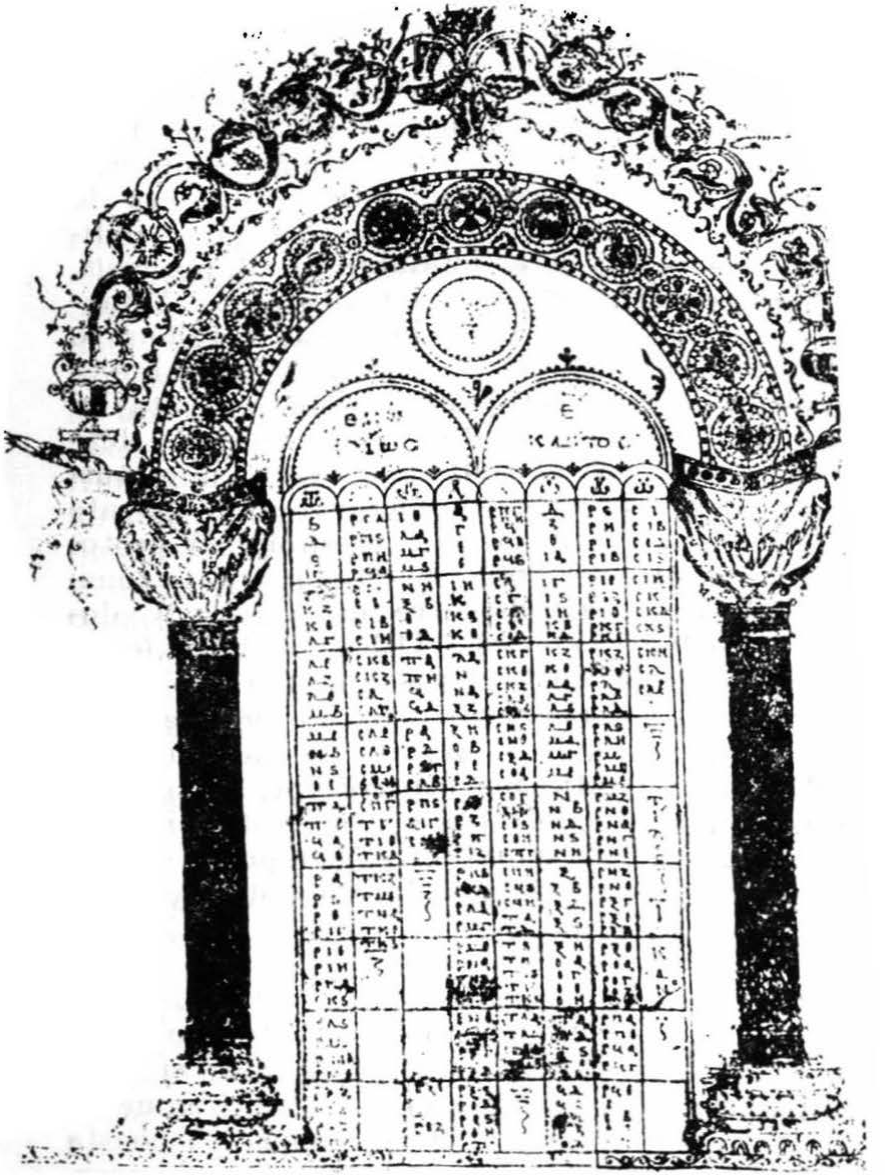
Acest stil eliptic, cu figuri minuscule, desenate cu nerv, dar al căror modeleu este destul de lipsit de vigoare, este foarte vizibil în miniatura al cărui subiect este întîlnirea dintre Rebeca și Eliezer, sluga lui Avraam, pe care stăpînul îl trimisese să caute o soție pentru fiul său, Isaac *(il. 33)*.

În acest manuscris există o miniatură care ocupă un loc deosebit: Potopul *(il. 34)*. Reprezentarea oamenilor care se zbat zadarnic în valuri împrejurul arcei este de o asemenea amploare și de o atît de puternică intensitate dramatică, încît pare să fie transpunerea unei picturi mari din secolul al III-lea, poate o frescă dintr-o sinagogă, cum ar fi aceea de la Dura.

Geneza Cotton

Am fi fost în posesia unui admirabil exemplar ilustrat al Genezei dacă manuscrisul care făcea parte din colecția Lordului Cotton n-ar fi fost aproape complet distrus, în 1731, în incendiul de la British Museum, unde se afla. El cuprindea două sute cincizeci de miniaturi și s-a calculat că în starea originară ar fi trebuit să numere aproape trei sute treizeci: doar douăzeci și două au mai rămas în stare fragmentară.

Acest manuscris s-ar putea să fi fost pictat la Alexandria, pe la sfîrșitul secolului al V-lea sau în cursul celui de-al VI-lea. Într-adevăr, mai multe trăsături par a dovedi influența exercitată de arta coptă asupra miniaturiștilor care au lucrat după modele aparținînd tradiției elenistico-romane. Amintim mai ales sprîncenele groase și părul negru și des care încadrează partea de sus a chipurilor cărnoase, atît de deosebite de fizionomiile pline de viață ale Genezei de la Viena. Chiar dacă acest manuscris a fost ilustrat la o dată anterioară Genezei de la Viena, față de modelele din secolul al IV-lea din care aceasta se inspirase, el reprezintă o etapă pe calea care, de la grația delicată a elenismului, se îndreaptă spre abstractizarea și spre austeritatea mai potrivite exigențelor spiritualității creștine.



Tabel de concordanță din Evanghelia de la Rossano.

Evanghelia de la Rossano

Stilul acesta, mai grav și mai solemn, îl întîlnim în ilustrarea Evangheliilor, care a început la o dată mai recentă decît aceea a Vechiului Testament, într-o epocă în care creș-
175 tinismul își căpătase caracterul de religie imperială.

Evanghelia păstrată în tezaurul catedralei de la Rossano (în Calabria) este scrisă cu litere de argint şi de aur şi pictată pe un pergament colorat cu purpură, ca şi Geneza de la Viena. Dar, spre deosebire de acest din urmă manuscris, dorinţa de a învălui scenele într-o atmosferă de măreţie supranaturală a dus la eliminarea indicaţiilor de peisaj şi a detaliilor inutil pitoreşti. Chipurile capătă o expresie severă şi dură. Miniaturistul a ştiut să dea micilor sale tablouri o dimensiune monumentală, perceptibilă mai ales în cele două miniaturi reprezentînd judecata lui Pilat *(il. 38)*. Semicercul care se rotunjeşte deasupra scenei pare să indice că aceste miniaturi se inspiră din operele marii picturi murale aşezate în lunete sau în abside. S-a presupus că prototipurile ar fi împodobit pereţii marii bazilicii zidite pe la anul 450 de către împărăteasa Evdochia, soţia lui Teodosie al II-lea, pe locul fostei case a lui Pilat de la Ierusalim. Cei mai buni specialişti au păreri diferite asupra originii acestui manuscris, care a fost situat în toate locurile posibile din Orientul bizantin: Egipt, Siria, Asia Mică, Constantinopol. Dacă iconografia ţine de Palestina, execuţia somptuoasă s-ar putea datora însă unui atelier de la Constantinopol care lucra pentru curte.

Evanghelia de la Sinope

Savanţii nu sînt mai siguri nici în ce priveşte locul unde ar fi fost copiată şi ilustrată Evanghelia după Matei, ale cărei fragmente au fost cumpărate în 1899 la Sinope, pe coasta de nord a Anatoliei, de către un ofiţer francez, căpitanul Jean de La Taille, şi revîndute în anul următor Bibliotecii naţionale din Paris. Ea a fost scrisă cu litere de aur pe un pergament colorat cu purpură. Vioiciunea desenului şi statura minusculă a personajelor *(il. 37)* se aseamănă cu maniera Genezei de la Viena. Dar caracterul dramatic al reprezentărilor şi severitatea fizionomiilor amintesc mai mult de Evanghelierul de la Rossano. Factura este totuşi mai puţin îngri-

jită și miniaturistul nu a dat personajelor sale același aer de nobilă demnitate.

Evanghelia lui Rabula

Posedăm unele mărturii despre stilul practicat în Siria în secolul al VI-lea datorită miniaturilor celor paisprezece file preliminare ale Evangheliei în limba siriană, copiată în anul 586, sub supravegherea călugărului Rabula, de mai mulți scribi, în Mănăstirea Zagba (situată de mai mulți autori în Mesopotamia de nord, în apropiere de granița Imperiului, dar pe care abatele J. Leroy o așază în regiunea dintre Antiohia și Alep). În aceste miniaturi dăinuie un simț al volumului, perceptibil în corporalitatea figurilor și în redarea spațiului cu ajutorul procedeului perspectivei aeriene, care estompează tonurile obiectelor mai îndepărtate. Unele dintre ele degajă un mare calm. Dar majoritatea se deosebesc printr-o gesticulație destul de vie și prin gustul față de expresia dramatică. De asemenea se percep numeroase accente ale unui realism popular plin de savoare. Coloritul este de o remarcabilă fluiditate. Factura, foarte picturală, izbutește — datorită unei judicioase folosiri a culorilor — să limpezească și să învioreze compoziții pe care abundența personajelor le-ar fi putut face confuze.

Pogorîrea Sfîntului Duh și Înălțarea, care se numără printre cele mai izbutite piese, au fost reproduse de nenumărate ori. Merită de asemenea să ne oprim la Răstignire *(il. 36)*, a cărei iconografie este destul de dezvoltată. Hristos poartă, după moda siriană, o tunică lungă, *colobium*, de culoare purpurie, cu *clavi* de aur; ținînd ochii deschiși și capul drept, el biruie moartea. În registrul inferior au fost pictate două scene care accentuează caracterul triumfal: mironosițele în fața mormîntului gol și Hristos care li se arată, înveșmîntat în tunica albă cu *clavi* de aur a Învierii.

În chenarele cu arcade ale tabelelor de concor-
177 danță, motivele geometrice și florale se asociază

cu păsările, cu acel gust foarte viu al decoraţiei prin care arta Bizanţului a vestit arta Islamului.

Miniaturi din Armenia

Sub influenţa bizantină, arta miniaturii a dobîndit o mare dezvoltare în Armenia, cu începere din secolul al V-lea. După mărturiile unor texte, aici s-au ilustrat pergamente colorate cu purpură, scrise cu litere de aur şi de argint. Pentru armenii cucernici cartea ocupa un loc asemănător cu al icoanelor în Grecia. În campaniile lor militare, armenii luau cu ei un manuscris al Evangheliei.

Se poate stabili o corelaţie între arta armeană din secolul al VI-lea şi cele patru miniaturi legate la sfîrşitul Evangheliarului de la Etşmiadzin, care a fost realizat în 989. Ele reprezintă Vestirea lui Zaharia, Bunavestire a Fecioarei, Închinarea magilor *(il. 39)* şi Botezul. Cu o asprime populară şi o mare vigoare de expresie, miniaturistul a adaptat modele care, dacă judecăm după caracterul încă monumental al acestor miniaturi, aparţineau probabil picturii murale: dealtfel ele au putut fi comparate, în ce priveşte stilul, cu frescele din prima jumătate a secolului al VII-lea care împodobesc biserica armeană din Lembat. Dar coloritul cam tern şi împăstat pare să denote de asemenea şi influenţa icoanelor executate în tehnica encausticii.

5. SCULPTURA

Bizanţul prelungea prea mult în timp obiceiurile practicate la Roma pentru ca să nu fi conferit sculpturii un loc destul de însemnat. Rezultatele săpăturilor au confirmat ceea ce am fi aflat din texte, dacă li s-ar fi acordat mai multă atenţie. Fără îndoială este adevărat că, prin numărul şi calitatea operelor, sculptura bizantină nu a reprezentat decît o rămăşiţă firavă a trecutului faţă de pictura menită să devină expresia estetică majoră a noii civilizaţii. Dar regresul plasticii în raport cu artele culorii începuse încă din veacul al IX-lea î.e.n. Procesul s-a agravat la romani, care au substituit nudului atletic cuirasa ostaşului sau toga magistratului. Executarea unor replici după originale greceşti, care se bucurase de o atît de mare favoare sub Augustus şi sub Hadrian, a fost cu totul părăsită în secolul al III-lea, în urma prefacerilor radicale intervenite în spiritul şi în sensibilitatea oamenilor din acea vreme. Practica sculpturii s-a menţinut totuşi în trei genuri, care răspundeau unor necesităţi fundamentale ale vieţii sociale a romanilor: arta imperială, portretele şi sarcofagele. Acestor genuri Bizanţul le-a rămas credincios în primele veacuri ale existenţei sale.

Insula Proconez, la sud-vest de Constantinopol, furniza o frumoasă marmură albă, care fusese foarte apreciată încă din epoca elenistică pentru

sarcofagele de la Alexandria. Atelierele sale căpătară un nou avînt în epoca bizantină, lucrînd pentru capitala aflată în vecinătate. Alte ateliere se deschiseră chiar la Constantinopol. Multe rămaseră active în marile oraşe din Asia Mică, Grecia, Siria şi Egipt, unde fuseseră înfloritoare în vremea păginismului.

Pentru ca cea de-a doua Romă să capete într-adevăr aspectul unei capitale şi să o depăşească pe prima, Constantin a adus aici sute de statui pe care le luase din marile sanctuare păgine şi pe care le-a aşezat în toate locurile importante: Marele Palat imperial, hipodromul, termele, pieţe publice şi străzi. Urmaşii săi au continuat să îmbogăţească oraşul cu prăzile luate din templele antice. În 663, împăratul Constantin al II-lea a adus de la Roma la Constantinopol un număr însemnat de statui de bronz. Printre sculpturile celebre care puteau fi văzute la Constantinopol se aflau: Athena Promachos şi Zeus Olimpianul de Fidias, Athena din Lindos, o Afroditâ de Praxitele şi Cronos de Lisip. Aceste opere, distruse în mare parte abia de către Cruciaţi în 1204, nu se poate să nu-i fi influenţat pe artiştii care lucrau în Constantinopol. Descrierile şi epigramele ce le-au fost consacrate de nenumăraţi autori bizantini dovedesc că ele suscitau mereu interesul publicului.

Statuile imperiale

Statuia continuă să fie unul dintre cele mai bune mijloace pentru a-i cinsti pe împăraţi, pe membrii familiei lor, pe marile personaje ale statului şi ale cetăţilor, şi chiar pe conducătorii de care de curse, aceste vedete ale epocii. Au existat statui de împăraţi, de împărătese, de oameni din anturajul lor, nu numai la Constantinopol în incinta Marelui Palat, în pieţele publice, în hipodrom şi în clădirile oficiale, ci şi în oraşele de provincie. Cu fiecare nouă domnie, cel puţin pînă în veacul al VIII-lea, s-au ridicat asemenea efigii şi inaugurarea lor era un prilej de sărbătoare. La sfîrşitul secolului

al VI-lea se mai păstra obiceiul antic de a trimite în provincii busturi ale împăraţilor. Aceste imagini sculptate rămăseseră obiectul unui cult, lipsit însă de celebrarea unor sacrificii de la care creştinii se abţinuseră în vremea păginismului. În ciuda acestei concesii, unii mari teologi ai bisericii s-au ridicat împotriva persistenţei practicilor învecinate cu idolatria. Materialul folosit pentru efigiile imperiale era bronzul sau piatra, uneori argintul sau aurul. Majoritatea acestor statui au dispărut şi nu le mai cunoaştem decît din texte. Multe erau înălţate în vîrful unor coloane înalte, după obiceiul roman. În piaţa Augusteonului de la Constantinopol se vedeau în vîrful unor coloane statuile lui Constantin, a mamei sale Elena, a lui Teodosie, a împărătesei Eudoxia, soţia lui Arcadius, şi a împăratului Leon (457—474). Un desen dintr-un manuscris de la Budapesta, realizat de un călător din veacul al XV-lea, ne-a păstrat amintirea unei statui ecvestre a lui Iustinian sau Teodosie. În ceea ce priveşte provinciile ştim, de pildă, că piaţa centrală din Iustiniana Prima era împodobită cu o statuie gigantică a lui Iustinian. După mărturia unei inscripţii, o statuie în onoarea lui Constant al II-lea (641—668) a fost ridicată pe la 662 în agora din Corint.

Portretele imperiale care au ajuns pînă la noi pun adesea dificile probleme de identificare. Într-adevăr, sub influenţa acelui gust, ancestral la greci, pentru construcţia plastică armonioasă care a inspirat, în epoca imperială, multe portrete sculptate în Orientul elenic, bizantinii, spre deosebire de romani, au renunţat la redarea în amănunţime a trăsăturilor caracteristice unei fizionomii şi au preferat expresia generală idealizată. La aceasta s-a adăugat acel aer de tensiune spirituală care marchează multe portrete din ultimele decenii ale celui de-al II-lea secol şi din secolul al III-lea. De aici au rezultat figuri cu modelaj simplu, care emană adesea o profundă viaţă lăuntrică.

Contrastul între dragostea pentru forță, uneori chiar brutală, din Occidentul latin, și tendințele de idealizare din Orientul elenic se accentuează, încă de la începutul Imperiului bizantin, bunăoară în opoziția dintre capul gigantic al lui Constantin, găsit la Roma în bazilica terminată de către acest împărat (Volbach, *Frühchristliche Kunst*, pl. 16—17) și capul de bronz, odinioară aurit, al aceluiași suveran, care a fost descoperit la Naissus (Niš), orașul său natal *(il. 40)*. Principii de artă analoage au inspirat statuia unui împărat dezgropată în termele de la Aphrodisia, în Caria, și identificată, după o inscripție găsită în apropiere, cu Valentinian al II-lea (375—392) (Volbach, *op. cit.*, pl. 50—51). În ciuda unei anumite dureități în cutele drapării, capul, prin aerul său de nobilă frumusețe și de gingășie tinerească, precum și prin anumite trăsături ale fizionomiei, cum ar fi nasul alungit și ochii cu privirea pierdută, denotă imitarea stilului practicat la Constantinopol sub Teodosie I (379—395): opera, executată din marmură locală, a fost dăltuită fără îndoială după un model venit din capitală, într-unul din vestitele ateliere de la Aphrodisia, care, din primul secol al erei noastre și pînă în mijlocul celui de-al V-lea, s-au numărat printre cele mai înfloritoare din lumea mediteraneană.

Acest gust, de natură clasică, resimțit la Constantinopol pentru seninătatea expresiei și pentru simplificarea volumelor, se regăsește, tradus cu mai multă măiestrie, în portretele lui Arcadius (395—408), păstrate la Istanbul *(il. 41)* și la Berlin. Avînd un modelaj plin de subtilă sensibilitate, ele farmecă prin aerul lor de tinerețe delicată și de bunătate binevoitoare. Folosirea marmurii de Pentelic lasă să se creadă că autorul lor nutrea o adîncă admirație față de sculpturile antice și voia să rivalizeze cu ele: pe bună dreptate s-a putut vorbi despre o artă neoatică.

Sub forme de asemenea idealizate, o cu totul diferită impresie de vigoare se manifestă în statuia gigantică de bronz, înaltă de 5,10 m, care, adusă din Răsărit de către venețieni după cuceri-

rea Constantinopolului în 1204, a eșuat pe plaja de la Barletta în urma unui naufragiu (brațele și picioarele care au fost topite în 1309 pentru turnarea unor clopote au fost refăcute la sfîrșitul secolului al XV-lea). Este imaginea unui împărat care era un ostaș aspru, purtînd scutul și hlamida. Există ceva epic în această operă, care este un portret și totodată o evocare a măreției imperiale, la fel cum în Atena clasică bustul lui Pericle, de Cresilas, înfățișase însuși tipul strategului desăvîrșit. După ce i s-au atribuit colosului de la Barletta numele aproape tuturor împăraților bizantini, de la Valentinian I (364—375) pînă la Heraclius (610—641), în general astăzi opiniile înclină să vadă în el pe Marcian (450—457). Această statuie corespunde perfect imaginii pe care ne-o putem face despre acest general energic și cucernic, care a devenit împărat însurîndu-se cu preacucernica Pulheria, sora lui Teodosie al II-lea.

O mare forță de abstractizare a volumelor conferă de asemenea un aer de gîndire concentrată capetelor unor împărătese, de exemplu capetelor din Palatul Conservatorilor, din Muzeul Lateran și din Muzeul Luvru, care o reprezintă pe Ariadna, fiica lui Leon I (457—474), și soție, mai întîi, a lui Zenon (474—491) apoi a lui Anastasie (491—518) *(il. 42)*. La o primă privire aceste portrete vădesc o înrudire destul de apropiată cu capul de bronz descoperit în 1958 la Balainač, în Iugoslavia. Forma mai dezvoltată a diademei, care ia locul unui simplu șirag de perle, a îngăduit să se vadă în această operă o piesă aparținînd unei date mai recente. După cît se pare este vorba despre un portret al Eufemiei, soția împăratului Iustin I (518—527), unchiul lui Iustinian. Caracterul de idealizare mai pronunțat al acestui cap corespunde din plin reîmprospătării influențelor clasicizante în arta bizantină de prin anii 520. O intensă spiritualitate emană portretul, mai individualizat și mai expresiv, din Castello Sforzesco de la Milano: acel aer de pasiune reținută se potrivește atît evlavioasei Pulheria, cît și imperioasei Teodora, dar mai ales studiul pieptă-

năturii ne permite să ne pronunțăm în favoarea acestei din urmă identificări.

Statuile unor notabili

Aceeași idealizare, generatoare de viață lăuntrică, se întîlnește în portretele unor notabili, așa cum o arată frumosul cap de bărbat provenind din Tortosa (în Siria), aflat în Muzeul Luvru, care datează din a doua jumătate a secolului al IV-lea, sau din primul pătrar al celui de-al V-lea *(il. 43)*. Atelierele din Asia Mică — cele de la Efes și de la Aphrodisia — au dat expresiei vieții spirituale accente de o intensitate adesea patetică *(il. 44)*. Pe chipurile autoritare ale acestor magistrați, cu trăsături adînc săpate, se reflectă melancolia, tristețea și neliniștea unei epoci de conflicte și de tensiuni. Ciudatul cap găsit lîngă Kosiakgrad, în apropiere de Obsor (pe țărmul Mării Negre, astăzi în Bulgaria) arată cu cîtă asprime viguroasă un meșter mai puțin iscusit putea traduce aceste simțăminte.

Statui de porfir

Prețuirea care se acorda purpurei, ca însemn al majestății imperiale, i-a îndemnat pe artiști să sculpteze în porfir (roșu) egiptean efigiile împăraților, cel puțin pînă către mijlocul secolului al V-lea, epocă după care disputa monofizită a adus după sine o slăbire a raporturilor dintre Egipt și capitala Imperiului. Duritatea materialului folosit impunea un stil aparte, cu planuri mari și mase largi, al căror efect de duritate era atenuat prin incizia unor detalii în suprafață. Cel mai vechi grup executat în această tehnică este poate acela al tetrarhilor, încastrat în colțul sud-vest al bazilicii San Marco din Veneția, unde a fost adus în secolul al XIII-lea. După părerea generală el i-ar înfățișa pe Augustul Dioclețian și Augustul Maximian îmbrățișîndu-și fiecare Cezarul: Galeriu și Constanțiu Chlorus. Dar s-a presupus de asemenea că i-ar reprezenta pe Galeriu, Licinius, Maximin și Constantin (în 308—309). În muzeele din Ravenna, Berlin, Torino și Viena

mai există statuile izolate ale unor împărați purtînd hlamida peste tunica cu mineci lungi și pregătindu-se să-și scoată sabia din teacă. Cea de la Ravenna fusese probabil ridicată de Honorius în cinstea tatălui său, Teodosie. Șovăim să credem, așa cum fac unii savanți, că tehnica cioplirii porfirului ar fi fost reluată, după veacuri de întrerupere, pentru a se realiza capul numit « Carmagnola », care se află azi pe pilastrul din unghiul balustradei bazilicii San Marco, spre Piazzetta: R. Delbrück a propus să se vadă în el un portret al lui Iustinian al II-lea Rhinotmetul, portret care ar fi fost sculptat în a doua domnie a acestui împărat (705—711), după ce suferise mutilarea care i-a adus porecla și a cărei amintire s-ar păstra în extremitatea nasului strivit al capului de la Veneția. Dar această particularitate pare să se datoreze mai degrabă unui accident pe care l-ar fi suferit sculptura. Iar părerile înclină să recunoască mai degrabă un cap al lui Leon I (457—474) sau, cel mai tîrziu, al lui Iustinian.

Coloane onorifice

Urmînd pilda înaintașilor lor romani, mai mulți împărați de la Constantinopol, începînd cu întemeietorul Romei Noi, au pus să se ridice coloane onorifice care, de cele mai multe ori, purtau statuia lor sau cea a membrilor familiei lor. Îndrăgind puternic obiceiurile Răsăritului, Constantin adoptase porfirul pentru propria sa coloană și pentru cea a mamei sale, sfînta Elena. Dar, odată cu recrudescența admirației față de marile opere ale trecutului, care se manifestă sub domnia lui Teodosie I (379—395), acest împărat a pus să se împodobească cu reliefuri în spirală coloana pe care a înălțat-o în 386 în noul forum, a cărui construcție o începuse la Constantinopol luînd ca model pe acela care fusese ridicat la Roma de către Traian, ca și el de origine spaniolă. După exemplul coloanei lui Traian, aceea a lui Teodosie I era prevăzută cu o scară interioară urcînd pînă la vîrf și decorată

cu reliefuri care ilustrau campaniile împăratului. Ea a fost dărîmată de sultanul Baiazid al II-lea la începutul secolului al XVI-lea. O cunoaştem doar din cîteva fragmente care s-au mai păstrat şi poate datorită unui mare desen de la Luvru, executat la sfîrşitul secolului al XVI-lea de un manierist italian după un original de Gentile Bellini. Friza sculptată înfăţişa campaniile lui Teodosie I împotriva goţilor. Dar, printr-o prefacere semnificativă a concepţiei noi despre slava imperială, partea consacrată bătăliilor a fost micşorată aici spre a face loc scenelor celebrării triumfului. Voinţa de a glorifica măreţia imperială se simte şi mai mult în reliefurile coloanei pe care Arcadius (395—408) a ridicat-o în 402 în forumul său. Scenele înfăţişate nu ne sînt cunoscute decît datorită fragmentelor care au mai rămas din partea de jos a coloanei şi, mai cu seamă, datorită mai multor desene din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Ele ilustrau cu multă intensitate urmărirea de către armata imperială a cetelor căpeteniei goţilor, Gainas, şi înfrîngerea lor. Spre deosebire de Traian sau de Marc-Aureliu, Arcadius nu mai lua parte la lupte. El apărea de trei ori în faţa soldaţilor săi, aşezat în chip solemn sub un baldachin sau dinaintea palatului său. Această iconografie triumfală se regăsea pe trei dintre feţele soclului care suporta coloana. Sub o cruce înscrisă într-o coroană sau într-o tăbliţă dreptunghiulară purtată de două figuri înaripate (victorii sau îngeri), Arcadius şi fratele său, Honorius, stînd în picioare, încadraţi de dregătorii de la curte şi de soldaţii gărzii, primeau omagiul cetăţilor Imperiului şi al învinşilor. Deasupra sau dedesubt se desfăşura o friză cu trofee. Au fost aplicate aici două însemnate principii de compoziţie: pe de o parte, frontalitatea, pentru figurile împăraţilor, dregătorilor şi soldaţilor, în aşa fel încît să dea impresia de majestate prin contrast cu reprezentarea din profil a personificării cetăţilor sau a învinşilor: pe de altă parte, suprapunerea în registre ia locul concepţiei unitare despre spaţiu, predominantă la greci şi la romani.

Soclul obeliscului lui Teodosie

Acestea sînt două reguli fundamentale după care este concepută şi decoraţia soclului pe care Teodosie a dispus să fie executat pentru obeliscul lui Tutmes al III-lea, pe care l-a aşezat în 390 pe *spina* hipodromului de la Constantinopol *(il. 45)*. Înconjurat de fiii săi, Arcadius şi Honorius, pe atunci în vîrstă de treisprezece şi respectiv şase ani, şi uneori de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea (375—392), Teodosie este înfăţişat asistînd la jocurile de circ, încununînd învingătorul sau primind omagiul popoarelor învinse. Cea mai strictă frontalitate ordonează figurile, nu numai ale împăratului şi celor din jurul său, ci şi acelea ale spectatorilor la jocurile de circ, chiar şi ale balerinelor care, evoluînd între două orgi, introduc o uşoară notă de graţie fermecătoare în aceste scene austere. Numai barbarii învinşi sînt înfăţişaţi din profil, în semn de umilinţă. Această frontalitate vine nu din Răsărit, ci din arta imperială romană, care o împrumutase şi ea de la arta populară din Italia, unde fusese practicată fără întrerupere începînd din epoca republicană. Sub Constantin ea a pătruns în arta oficială, ca urmare a preponderenţei căpătate în Imperiu de către păturile de soldaţi şi de colonişti, la al căror gust ea răspundea de veacuri. O găsim aplicată cu rigoare în scene ca *adlocutio* şi *liberalitas* care împodobesc arcul pe care Constantin l-a ridicat la Roma în 315. De aici ea a trecut la Constantinopol. Menţinerea ei, sub Teodosie, în monumentele oficiale care coexistau cu operele inspirate dintr-un ideal aristocratic de frumuseţe clasicizantă, arată complexitatea factorilor aflaţi la originea artei bizantine. Dealtfel, în partea de jos a soclului obeliscului lui Teodosie, jocurile de circ — curse de cai şi de cvadrige — şi operaţiile de ridicare a obeliscului sînt tratate cu o libertate şi un simţ al pitorescului, care ne confirmă că anumite subiecte impun stilul ce li se potriveşte.

Monumentele cizitiului Porphyrios

O preocupare de glorificare, comparabilă cu aceea dovedită de monumentele imperiale, însufleţea scenele sculptate pe piedestalurile de marmură ale statuilor de bronz, astăzi dispărute, care fuseseră ridicate, după mărturia unor texte, sub domnia lui Anastasie (491—518), în hipodrom, întru cinstirea lui Porphyrios, vestit conducător de cvadrigă, originar din Alexandria, care trecuse din echipa Albaştrilor în aceea a Verzilor, simpatizată de împărat. Pînă în prezent s-au găsit două dintre aceste piedestaluri (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 31—33; N. Firatli şi A. Rollas, *Annual of the Archaeological Museums of Istanbul*, 1964, pl. XXXI—XXXIII). Fiecare faţă arăta, cu variante în detalii, victoria lui Porphyrios, stînd în picioare, din faţă, în cvadriga sa şi ridicînd cu mîna dreaptă cununa-emblemă a victoriei sale. Pe acela cunoscut mai demult din cele două piedestaluri, el mai ţinea în mîna stîngă şi ramura de palmier, şi ea un simbol al succesului său, iar pe latura dinapoi era înfăţişat în picioare. Pe faţa principală a celor două monumente şi pe feţele laterale şi de dinapoi a celui mai recent descoperit, Porphyrios este înconjurat de Nike înaripate, care îl încoronează sau susţin cornişa, asemenea unor cariatide. Deasupra lui se află şi o Tyche ţinînd un corn al abundenţei. Atelajul său este încadrat cînd de *putti* golaşi, cînd de grăjdari în tunică scurtă. Împingînd pînă la limita extremă o convenţie care fusese aplicată în chip mai fericit pe friza Panatheneelor de la Partenon, sculptorii au redus mărimea cailor spre a lăsa figura omenească să predomine. În registrele inferioare s-au reprezentat diferite subiecte: pe acela mai de mult cunoscut din cele două piedestaluri, *diversium* sau întrecerea în cursul căreia vizitiii, după prima parte a cursei, îşi schimbau atelajele, şi spectatorii în picioare pe gradene aclamă auriga învingătorului; pe celălalt piedestal, Porphyrios primeşte cununa triumfală din partea unui personaj (poate, împăratul?) între

spectatorii care îl aclamă, membrii familiei imperiale în picioare, din față, în tribuna Hipodromului, la fel ca și pe soclul obeliscului lui Teodosie, și, în sfîrșit, interludii de dans, tot ca și pe soclul obeliscului, dar cu mai multă rigiditate în atitudinile frontale ale personajelor.

Subiecte mitologice

Subiectele mitologice au continuat să se bucure de o anumită favoare. Reliefurile încastrate în zidurile Propileelor de la Poarta de Aur, construite după toate probabilitățile de către Teodosie al II-lea în 413 și care reprezentau, după mărturiile călătorilor, chinurile lui Prometeu, muncile lui Hercule, somnul lui Endymion și prăbușirea lui Phaeton, erau probabil opere de origine antică refolosite în acest monument. Rarele fragmente care au fost descoperite cu prilejul săpăturilor efectuate în 1927 par să indice că ele aparțineau stilului neoatic din secolele II și I î.e.n. În orice caz, ele dovedesc interesul pe care îl mai suscitau încă aceste teme în jurul anului 400 din era noastră. Și stilul acelei Nike provenind tot din zidurile de apărare ale Constantinopolului (Volbach, *Frühchr. Kunst.*, pl. 72), cu lucrătura sa elegantă în suprafață, fără folosirea trepanului, dovedește, chiar în ciuda unei oarecare duritățI în execuție și a atitudinilor greoaie, că arta neoatică continuă să își exercite înrîurirea asupra artiștilor din capitală.

Poate doar prin anii 500 un sculptor a executat, după o tradiție care aparținea secolului al V-lea î.e.n., placa din muzeul național de la Ravenna, înfățișîndu-l pe Hercule doborînd un cerb în locul cerboaicei din Cerynceea. În această schimbare a sexului animalului nu trebuie să se vadă o greșeală datorată ignoranței sculptorului creștin, deoarece înaintașii săi greci adoptaseră această versiune încă de mai înainte, așa cum o arată mai ales una dintre metopele Pseudo-Theseionului de la Atena; ea se regăsește și pe unele sarcofage romane. Semnele unui stil nou se manifestă în asprimea contururilor și în simplificarea mode-

lajului, care nu mai gradează trecerea dintre planuri, între fundal și suprafețele mari din față.

Sculptura religioasă

Sculptura a fost pusă în slujba creștinismului, mai mult încă decît înainte de triumful Bisericii. Textele menționează, la Constantinopol și în alte părți, statui ale lui Hristos și ale lui Daniel în groapa leilor. La Efes, cînd Arcadius a restaurat strada teatrului, el a pus să fie ridicate la jumătatea acestei artere patru coloane cu bază sculptată, purtînd statuile evangheliștilor. De asemenea s-au menținut anumite tipuri anterioare secolului al IV-lea, cum ar fi Bunul Păstor sau Orfeu cîntînd din țiteră sub o cunună de animale *(il. 46)*.

Sculptura a slujit mai cu seamă la împodobirea edificiilor religioase și a pieselor mobilierului liturgic, precum și în scopuri funerare, așa cum o folosiseră primii creștini.

În muzeul din Istanbul se păstrează medalioanele celor patru evangheliști, găsite chiar la Constantinopol și care împodobiseră probabil ancadramentul vreunei porți sau un perete, pe la mijlocul secolului al V-lea (Volbach, *op. cit.*, pl. 74). Tot acolo există două tambururi de coloane impodobite cu scene de un tip care, după spusele călătorilor, era reprezentat la Constantinopol și de alte specimene și care își avea obîrșia în Imperiul roman. Gustul pentru narațiune și simțul pitorescului au supraviețuit în aceste scene vioaie, în care mici figuri omenești sînt așezate în mijlocul împletiturilor din vrejuri de viță cu frunze mari. Unul din aceste tambururi înfățișează un păstor cu cîinele său, un bou zebu care paște și un țăran lucrînd pămîntul (Volbach, *op. cit.*, pl. 77). Celălalt arată două femei purtînd un cocoș și Botezul Mîntuitorului. În această ultimă scenă goliciunea lui Hristos, care alteori este ascunsă de apă, atestă persistența tradiției antice.

Cel mai important ansamblu este acela al portalului bisericii de vest din Alahan Monastir, în Isauria, de prin anul 450 *(il. 47)*. Prof. Gerke

l-a calificat pe bună dreptate ca o «sumă a iconografiei oficiale a artei creştine». Pe arhitravă, medalionul cuprinzînd bustul lui Hristos este purtat în triumf de doi îngeri, între busturile celor patru evanghelişti, care amintesc de cele din Constantinopol. Pe faţa inferioară a acestei arhitrave, tetramorful, simbol al celor patru virtuţi ale Logos-ului (Cuvîntul), este încadrat de apostolii Petru şi Pavel. Pe faţa interioară a ancadramentului, arhanghelii Rafail şi Mihail, căpeteniile oştilor cereşti, aşezaţi pe fundalul unei nişe cu scoică, calcă în picioare o diavoliţă cu tors de femeie şi trup de şarpe.

La est de această biserică mai există un foarte interesant stîlp sculptat, a cărui decoraţie se leagă în chip vădit de sculptura Orientului grecosirian din epoca imperială romană: într-o nişă cu scoică, avînd deasupra un fronton triunghiular, se desfăşoară o triplă arcadă, între ale cărei coloane centrale era adăpostit probabil tronul Etimasiei purtînd Scriptura, pe cînd celelalte două figuri, ale căror resturi se mai văd încă în golurile laterale, par a fi fost Petru şi Pavel, obişnuiţii însoţitori ai lui Hristos în reprezentările figurative. Colţurile sînt ocupate de doi îngeri zburînd deasupra unor păsări ce par a fi potîrnichi.

O artă mai colorată se întîlneşte la amvonul de la muzeul din Istanbul, alcătuit din două părţi care provin din bisericile Sfîntul Gheorghe şi Sfîntul Pantelimon de la Salonic. Amvonul a fost fără îndoială executat în capitala Macedoniei. Izolînd figurile în nişe cu cochilii, s-au reprezentat Magii, mai întîi în căutarea Pruncului, apoi aducîndu-i daruri. Prin folosirea din plin a trepanului şi prin crearea marilor goluri de umbră se exprimă aici un simţ foarte viu al culorii. Începînd din secolul al II-lea şi mai mult încă în al III-lea vechiul procedeu al policromiei, folosit pînă atunci, a fost înlocuit cu tehnica ce consta în a scobi piatra prin procedee proprii sculpturii. Asemenea efecte de opoziţie între albeaţa marmurii şi scobiturile întunecate care

se forau în ea au fost cu deosebire folosite în Asia Mică, unde intensitatea luminii dădea deplină valoare acestor contraste. Sculptura din Anatolia și din Siria ne oferă numeroase exemple și chiar la Salonic se poate cita arcul de triumf al lui Galeriu, ridicat între 297 și 305: autorul amvonului de care ne-am ocupat mai sus pare să fi suferit influența acestora.

Sarcofage imperiale de porfir

Sculptura funerară a fost foarte înfloritoare la Constantinopol pînă în cursul secolului al VI-lea. Este bine să se scoată în evidență, ca aparținînd unei categorii excepționale, sarcofagele de porfir care, în biserica Sfinții Apostoli, adăposteau resturile a opt împărați, de la Constantin la Marcian (450—457), cu excepția lui Valens (364—378), ucis în războiul împotriva goților și al cărui trup nu a putut fi găsit. În general, aceste sarcofage erau aniconice și nu aveau altă decorație în afară de hrismonul așezat pe capac. Totuși un fragment ne arată, printre împletituri de viță de vie, niște *putti* culegători de struguri, întru totul asemănători cu cei care se văd pe sarcofagul Constantinei, fiica lui Constantin, la Vatican. Din acest motiv s-a presupus că el ar proveni din sarcofagul lui Constantin. La Roma, sarcofagul numit al sfintei Elena, dar care, fără îndoială, a fost al lui Constanțiu Chlorus, poartă pe el scene de bătălie între călăreți romani și barbari. Aceste sarcofage de porfir au dispărut după mijlocul veacului al V-lea, desigur în urma tensiunii pe care disputa monofizită a provocat-o între Constantinopol și provincia Egipt.

Sarcofage de marmură

Cu începere de atunci s-au folosit sarcofage de marmură pentru împărați și împărătese. Verdele antic și marmura albă de Proconez par să fi fost materialele preferate. Decorul se reducea la o cruce care uneori se detașa în relief pe un disc.

Sarcofagele figurative destinate principilor din familia imperială sau membrilor aristocraţiei nu au ajuns pînă la noi decît în număr foarte mic.

Două curente sînt reprezentate în aceste opere. Unul este acela al artei neoatice care, legîndu-se de clasicismul potolit al secolului al IV-lea î.e.n. prin intermediul epocilor lui Augustus şi Hadrian, reînfloreşte în a doua jumătate a secolului al IV-lea, atunci cînd Imperiul a izbutit să beneficieze de reînsănătoşirea îngăduită de reformele, în chip necesar cam aspre, întreprinse de Diocleţian şi de Constantin. Acest curent neoatic este ilustrat prin sarcofagul de marmură din insule, care a fost descoperit în antica necropolă a cartierului Sarigüzel, nu departe de vechea biserică Sfinţii Apostoli *(il. 49)*. Pe laturile lungi, doi îngeri ţin o cunună, elegant împletită, în care se înscrie hrismonul. Ei au fost trataţi cu o asemenea artă a racursiului încît par să iasă din unghiurile plăcii spre a împinge în prim plan monograma lui Hristos. Siguranţa facturii în mişcarea aripilor, nobleţea senină a chipurilor, supleţea şi amploarea drapărilor, aparţin unui sculptor care ştiuse să asimileze lecţia dată de modelele antice. Mai multă rigiditate au apostolii care, pe laturile mici, încadrează crucea. Cei din dreapta sînt Petru şi Pavel. Cei din stînga, care au rămas neterminaţi, ar putea fi Ioan şi Iacov.

Celălalt curent, care prelungeşte tradiţiile artei sarcofagului aşa cum a fost practicată în vestul Asiei Mici în epoca imperială romană, ne-a dăruit opere ca aceea de care aparţine fragmentul de marmură de Proconez, descoperit la Constantinopol în cartierul Psamathia într-una din necropolele care se întindeau la vest de zidul lui Constantin *(il. 48)*. Figurile lui Hristos şi ale apostolilor reproduc, cu mai puţină dezinvoltură în gesturi şi cu mai multă uscăciune în drapare, tipul de orator antic, aşa cum ne este cunoscut de la sfîrşitul veacului al IV-lea î.e.n. De asemenea, în ce priveşte expresia visătoare, s-a putut compara capul lui Hristos cu Eubuleus din Eleusis, datorat poate lui Praxitele. Dar, spre deosebire

de stilul neoatic, aceste personaje se desprind pe un fundal de arhitecturi, ale căror capiteluri şi părţi înalte erau scobite cu trepanul. Sarcofagul din Psamathia apare prin aceasta ca unul dintre ultimii reprezentanţi ai grupului de sarcofage numite din Sidamara (în Asia Mică, în regiunea Iconium) pentru că unul din exemplarele cele mai vestite a fost găsit în acest oraş. În realitate, sarcofagele de acest tip au fost făurite, din primul pătrar al veacului al III-lea pînă la începutul celui de-al V-lea, în atelierele din Proconez de către sculptori formaţi după tradiţiile din vestul Asiei Mici. Ne aflăm aici într-un univers al formelor deosebit de acela în care se mişca autorul sarcofagului din Sarigüzel şi analog, în schimb, cu acela al amvonului din Salonic. El preia elementele originale pe care le-au introdus Anatolia şi Siria în maniera lor de a trata formulele şi motivele venite din Grecia antică. Acest lucru explică de ce Ainalov şi Strzygowski au putut cita sarcofagul din Psamathia în sensuri diametral opuse, primul ca un exemplu de supravieţuire a tradiţiei antice, al doilea ca un martor al izbucnirii forţelor din Răsărit.

Lespezi funerare S-au folosit de asemenea, într-un fel mai modest, plăcile de calcar local, imitînd latura lungă a unui sarcofag, pentru a închide cu o faţadă mormintele zidite. Aceste lespezi, cu reversul rămas neşlefuit, au o execuţie mai mult sau mai puţin sumară.

Unele copiază sarcofagele cu coloane. Aşa este cazul a două lespezi găsite în 1958 în cartierul Tashkasap, în vecinătatea vechiului zid al lui Constantin. Una îl înfăţişează pe Hristos înconjurat de apostolii Pavel (la dreapta sa) şi Petru (la stînga sa) între două femei (care simbolizează poate *Ecclesia ex gentibus* şi *Ecclesia ex circumcisione*, sau Roma şi Constantinopolul). Acroterele sînt constituite din busturile apostolilor. Cealaltă placă, ieşită din acelaşi atelier, este decorată cu Hristos aşezat în slavă între patru apostoli. Acroterele care, la sarcofagele veritabile, erau

sculptate în extremităţile capacului, aici, din cauza absenţei acestui element, sînt tăiate în acelaşi bloc cu relieful.

Există un al doilea grup de lespezi tot cu reversul neşlefuit, în care scenele se desfăşoară în chip continuu, în loc să fie scandate de coloane. Una dintre cele mai reuşite, de un stil narativ încă vioi, ilustrează intrarea lui Hristos în Ierusalim *(il. 53)*. Factura, destul de aspră, dovedeşte că secretele frumosului basorelief antic sînt pe cale de dispariţie, fără să se întrezărească făgăduielile naşterii unui stil nou. Lespezi de acest gen, dovedind un meşteşug din ce în ce mai sumar, au fost făurite pînă la începutul veacului al VII-lea.

Panouri de parapet Alte plăci, în general de marmură, au fost folosite la parapetele altarelor, colateralelor şi tribunelor. De obicei ele sînt decorate pe ambele feţe, ceea ce îngăduie să le deosebim de plăcile funerare. Ele pot avea cruci izolate sau înscrise în cercuri, în cununi sau în romburi. Aceste cruci sînt adesea legate prin panglici ondulate. Există de asemenea imbricaţii sau romburi, mai ales suprapuse, în interiorul cărora se înscriu flori, cercuri sau cruci. Muzeul naţional din Ravenna posedă panouri nespus de frumoase *(il. 52)*, provenind de la San Vitale, în care motivele împletite într-o reţea neîntreruptă au fost degajate în marmură, după tehnica sculpturii « à jour », sau sculptură-dantelă, anunţată de amvonul de la Salonic sau de sarcofagul din Psamathia, şi care se afla în plină favoare sub domnia lui Iustinian. În medalioane, în patruloburi sau în romburi se cuibăresc frunze de acant stilizate. Uneori intervalele dintre motive sînt ocupate, în centru, de o cruce şi, către margini, de păsări. Gustului pentru culoare, care face ca motivele să se desprindă în plină lumină pe un fundal întunecat, i se adaugă acela al dinamismului liniilor decorative, prinse într-un fel de mişcare perpetuă.

Dar pe aceste panouri de parapet s-au reprezentat şi subiecte figurative. La Muzeul din Istanbul

se păstrează două, fără îndoială de la sfîrşitul veacului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea, care provin dintr-o biserică de la Thasos (Mendel, *Catalogue*, II, nr. 683 şi 684). Pe unul din ele se vede Daniel în groapa leilor, hrănit de îngeri, şi pe celălalt doi cerbi venind din direcţii opuse şi apropiindu-se de un vas să se adape.

Printre subiectele cu figuri de pe lespezi a căror destinaţie nu pare totdeauna sigură se numără: Jertfa lui Avraam, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Naşterea, Închinarea magilor, Fuga în Egipt, Învierea lui Lazăr.

Sarcofagele de la Ravenna

Sculptura din Constantinopol îşi exercită înrîurirea asupra mai multora dintre numeroasele sarcofage care au fost făurite la Ravenna, începînd din perioada cînd oraşul a devenit capitala Imperiului, la începutul veacului al V-lea, pînă în cursul veacului al VIII-lea. Această acţiune s-a făcut simţită mai cu seamă în limpezimea punerii în pagină, care detaşează net figurile, în noblefea şi eleganţa atitudinilor şi într-o anume blîndeţe a modelajului. O putem sesiza de pildă în sarcofagele cu coloane unde, în nişe cu scoică, se află Hristos transmiţînd Legea sfîntului Pavel în prezenţa sfîntului Petru, care este la stînga sa, şi a altor apostoli *(il. 50)*.

Sculptura arhitecturală

În domeniul sculpturii arhitecturale Bizanţul, maturizînd tendinţele care se iviseră în Siria şi Anatolia pe timpul epocii imperiale, a creat formele cele mai noi scobind adînc piatra cu ajutorul trepanului, în aşa fel încît să desprindă un fel de dantelă albă pe un fundal întunecat, care putea fi, pe deasupra, încrustat cu o materie neagră pentru a întări contrastul.

Această estetică a dirijat mai ales evoluţia capitelului. La început, bizantinii au continuat să întrebuinţeze capitelul ionic şi chiar mai mult, capitelul corintic, simplu sau compozit, care a rămas în uzul curent pînă în veacul al VI-lea în

provincii, sub forme mai puţin bogate şi mai seci decît în epoca romană. Dar, la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea, s-a înlocuit acantul fin, cu marginile frunzelor rotunjite, cu acantul spinos cu frunze dantelate, care fusese utilizat mai înainte în epoca romană, mai ales la capitelurile din Asia Mică. Frunzele erau începute cu dalta, dar erau finisate şi detaşate cu trepanul. Acesta a fost tipul numit teodosian, deoarece pare să fi fost introdus în sculptura bizantină sub domnia lui Teodosie al II-lea (408—450).

În acelaşi timp, înlocuirea arhitravei cu arcada a adus după sine inserţia, între partea descendentă a arcului şi capitel, a unui trunchi de piramidă, de piatră, imposta, a cărei masă mai plină îl făcea mai puţin fragil *(il. 51)*. Această suprapunere oferea totuşi un dublu dezavantaj: efectul produs era destul de stîngaci şi imposta ameninţa să alunece de pe capitel în ciuda crampoanelor care o legau strîns de acesta. Încă de la începutul veacului al VI-lea, s-a operat o fuziune între aceste două elemente, dîndu-se capitelului forma solidă a impostei. Este capitelul-coş la care volutele, cînd se mai păstrează, rămîn aproape pe de-a întregul angajate în masă şi unde frunzele de acant, în loc să-şi îndrepte vîrfurile spre exterior, formează o împletitură continuă, în care trepanul a săpat, în dantelăria lor, scobituri negre: Sfînta Sofia de la Constantinopol a dat exemplele desăvîrşite ale acestui tip care s-a răspîndit în Imperiu sub domnia lui Iustinian. Monogramele lui Iustinian şi Teodorei se înscriu aici în modul cel mai armonios, în mijlocul feţelor principale. Există o variantă a acestui tip de capitel, cu teşituri la colţuri şi în mijlocul fiecărei feţe, care este atestat la Sfinţii Serghios şi Bacchos *(il. 7)*.

Decorul, format din încrengături de acant şi din împletituri, care împodobeşte părţile înalte — suprafeţele dintre arcade la Sfînta Sofia, arhitrava la Sfinţii Serghios şi Bacchos — este executat în aceeaşi tehnică a cizelurii care decupează motivele ajurate fără relief: el prelungeşte astfel

în chipul cel mai fericit decorul capitelurilor. În această rețea de linii fără de sfîrșit, care vestesc arabescurile faianțelor din moschei, mintea se pierde într-o meditație atemporală. Sîntem departe de ritmul care scanda șirul palmetelor în părțile înalte ale Erechteionului. Psalmodia bizantină a urmat lirismului coral, în așteptarea tînguirilor Islamului. Acest decor, parcă epurat de orice volum, se potrivește mai bine cu liniile unei arhitecturi dematerializate și cu motivele aniconice ale mozaicurilor pentru a zămisli o atmosferă de o foarte înaltă spiritualitate.

Arta bizantină se trăgea din tradiții prea complexe pentru a se limita doar la aceste inovații. Ea a preluat de la arta romană formula capitelurilor cu figuri, dar a tratat-o cu un gust mai exigent și o mai sigură înțelegere a integrării elementelor figurative în ansamblu. A știut totuși să dea frîu liber unei reale fantezii. Astfel, pe anumite capiteluri, dintr-o mască de bărbat ia naștere o claie de păr, barbă și mustăți din frunze de acant, după o formulă aplicată și la mozaicurile pavimentare din Marele Palat imperial (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 32). Pe alte capiteluri se află protome de berbeci sau de cai înaripați și cîteodată vulturi sau alte păsări. În alte părți, păunii cu coada roată apar în centru. Un capitel cu o inscripție menționînd numele lui Heraclius poartă cornuri ale abundenței încrucișate (D. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 34): siguranța cu care este tratat acest motiv antic confirmă renașterea simțămîntului clasic, care s-a produs sub acest împărat, așa cum vom vedea mai departe în cîteva frumoase talere de argint (cf. pag. 214—216).

Sculptura copită Sculptura coptă, artă provincială și populară, merită o mențiune specială, din pricina trăsăturilor sale particulare: tendință către exuberanța decorativă, vervă și ingenuitate de tip țărănesc, plăcere senzuală. Calcarul destul de moale din valea Nilului se preta, în afară de aceasta, la o anume neglijență a stilului. Ca și în pictură, și chiar mai

mult încă, temele provenite din păginism au rămas extrem de trainice: Orfeu cîntînd din liră, Daphne, episoade din viaţa lui Hercule, Leda şi lebăda, Afrodita, Nereidele şi, mai ales, imagini ale cultului lui Dionysos, care, larg răspîndit încă din epoca ptolemaică, s-a menţinut pînă în veacul al VI-lea. Într-unul din aceste frontoane de nişă, foarte preţuite pe atunci, zeul vinului este reprezentat stînd pe un car tras spre un tholos de doi tauri, cu capul întors în faţă după maniera obişnuită în arta coptă *(il. 55)*. Două busturi de femei, odinioară înscrise desigur în medalioane, ocupă colţurile: sînt poate preotesele thiasei bahice, donatoarele timpanului.

S-a dat de asemenea un sens creştin unor motive antice: Nike şi amoraşi devin îngeri, cruci „cu toartă" (*ankh* — semn hieroglific al cuvîntului viaţă) luate ca simbol al bisericii copte, pentru a aminti că zeii din epoca faraonilor, care ţineau această cruce în mînă, vestiseră apariţia creştinismului. Sfîntul călăreţ, adesea cu capul lui Horus, a fost un subiect frecvent tratat. De asemenea, pe frize, stîlpi şi frontoane de nişe s-au sculptat teme creştine. Un remarcabil exemplar din colecţia Mirrit Boutros Ghali îl înfăţişează pe Hristos făcînd gestul binecuvîntării între două busturi înscrise în medalioane, situate deasupra şi dedesubtul lui *(il. 54)*. Pe laturi şi pe cornişă au fost sculptaţi delfini, simbolul Mîntuitorului, şi rozete. În colţuri, iepuri se apropie de coşuri încărcate cu fructe (fără să deslușim dacă acest subiect avea vreo semnificaţie alegorică). Stelele funerare sînt foarte numeroase. Adesea ele poartă figura defunctului în atitudine de orant, sau a Fecioarei, şezînd ori în picioare, într-o nişă încununată de un fronton sau o scoică.

În veacul al VI-lea capitelurile-coşuri şi frizele arhitecturale au fost cu grijă împodobite cu frunze de acant spinos, decupate în tehnica sculpturii ajurate, potrivit unor modele venite din Constantinopol. Chiar dacă era detestată pentru autoritarismul său politic şi religios, capi-

tala Imperiului continua să-şi exercite ascendentul în domeniul artistic.

Copţilor le-a plăcut să lucreze lemnul. Muzeul Luvru posedă un fragment din Bunavestire, din care se mai păstrează Fecioara aşezată pe un scăunel prea înalt pentru ea *(il. 56)*.

La Muzeul copt din Cairo se păstrează uşile de lemn ale bisericii Sfînta Barbara pe care se pot vedea, în panourile de sus, de o parte Hristos şezînd, de alta sfîntul Marcu, şi în registrele mediane Hristos într-un nimb şi Maria, înconjuraţi fiecare de cei doisprezece apostoli: ar putea să fie o reluare a temei din abside, adaptată suprafeţei ce trebuia decorată.

Armenia şi Georgia

În Armenia şi în Georgia, datorită arhitecturii de piatră, pe faţadele edificiilor s-a dezvoltat o sculptură ornamentală şi figurativă, care a ştiut să dea o notă particulară împrumuturilor iconografice din Bizanţ şi elementelor pe care le moştenise de la tradiţiile locale, ele însele hrănite din aporturile hittiţilor şi ale marilor civilizaţii din Orientul Apropiat asiatic.

La Ptghavank (sau Ptghni) (prima jumătate a veacului al VI-lea) pe o arhivoltă de fereastră, doi îngeri purtînd o *imago clipeata* a lui Hristos sînt urmaţi fiecare de trei busturi de sfinţi, înscrise în medalioane; în partea descendentă a arcului, la bază, au fost înfăţişaţi, de o parte, ctitorul Manuil Amatuni, luptîndu-se cu un leu, şi de cealaltă, un bărbat în luptă cu un grifon: imitarea portretelor regilor sasanizi, pe atunci stăpîni ai acestei porţiuni din Armenia, este cît se poate de evidentă.

Acestei vreri de a păstra obiceiurile sasanizilor i se datorează gustul, răspîndit pe atunci în Armenia şi în Georgia, pentru imaginile ctitorilor. La Mren, în veacul al VII-lea, David Saharuni şi soţia sa se îndreaptă din extremităţile timpanului spre un grup central, format din Hristos şi trei sfinţi,

de o parte și de alta a unei cruci duble. Deasupra lor se înalță doi îngeri din față.

Pe timpanul portalului din Ateni (secolul al VII-lea) a fost tratat vechiul motiv al cerbilor adăpîndu-se la fîntînă, dar aceasta a devenit un cerc în care se înscrie o împletitură cu caboșoane, inspirată din lucrările de metalurgie și de giuvaergerie (Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, pl. LXI).

Există o categorie de monumente sculptate, caracteristică pentru Armenia: este vorba de acele *khatchk'ars*, pietre de mormînt sau socluri de cruci, dintre care cele mai vechi aparțin, după cît se pare, veacului al V-lea. În afara crucilor și motivelor florale sau geometrice, găsim aici subiecte figurative: Hristos, Fecioara ținînd Pruncul, îngeri, sfinți, Jertfa lui Avraam, Nașterea, Botezul, Daniel în groapa leilor (această ultimă temă fiind tratată după o schemă care derivă din aceea a eroului sumerian Ghilgameș între fiarele sălbatice). Personajele sînt adesea deformate în așa fel încît să se adapteze îngustimii cadrului dreptunghiular în care au fost introduse. Cutele veșmintelor devin șănțulețe stilizate în vederea obținerii unor efecte ornamentale. Se simte că aici ne aflăm la o mai mare depărtare de concepțiile plastice ale Antichității greco-romane decît la Bizanț, și că farmecul artelor decorative din Orientul Apropiat se exercită cu mai multă putere de seducție.

6. ARTELE SOMPTUARE

O societate atît de bogată, ca aceea care domina Imperiul bizantin, şi îndrăgind atît de mult luxul în care vedea o consacrare a forţei sale şi, totodată, o sursă de plăcere, nu putea să nu rezerve un loc deosebit artelor somptuare, practicate de lungă vreme în bazinul mediteranean: fildeşuri, metale preţioase, ţesături, emailuri.

FILDEŞURILE

Fildeşul fusese apreciat încă din străvechea antichitate în Orientul Apropiat, în Egipt, în Creta şi în lumea miceniană. Grecia îl folosise deopotrivă la statuete şi la obiectele de mici dimensiuni, ca şi la statuile hriselefantine. Roma îl utilizase de asemenea din plin la decorul mobilelor, la placajul pereţilor şi tavanelor din palatele imperiale, la ornamentele triumfale. Bizanţul, care se aproviziona cu fildeş din India şi din Africa, i-a rămas credincios aproape de-a lungul întregii sale istorii.

Cronologia şi, mai mult încă, localizarea atelierelor de unde ieşeau aceste obiecte pun probleme dificile, adesea insolubile. Fildeşul era prelucrat nu numai în Orientul mediteranean, la Constantinopol, la Antiohia, la Alexandria şi în interiorul teritoriului sirian sau egiptean, ci şi în Occident, la Roma, la Milano, poate chiar la

Ravenna, în Provența și la Trier. Și cum aceste obiecte erau ușor de transportat, locul unde au fost descoperite nu le arată întotdeauna originea. Adeseori încercările de atribuire s-au întemeiat pe observații de ordin stilistic foarte subiective. Nu există nici un fildeș atribuit Siriei, care să nu fi fost de asemenea atribuit și Egiptului. Incertitudinea în care ne aflăm adesea dovedește că un același curent de artă influența aceste diferite ateliere care aveau cunoștință unele de altele. Dealtminteri, într-un singur oraș par să fi coexistat stiluri diferite. În ultimii ani s-a putut vedea mai bine că în domeniul fildeșurilor, ca și în altele, Constantinopolul trebuie să fi fost un important centru de activitate.

Dipticuri consulare Pe baze destul de sigure se întemeiază localizarea unei anumite categorii de documente. Este vorba de dipticurile în interiorul cărora se aflau tăbliță de ceară și pe care consulii — numiți cu începere din anul 399 în cele două capitale, cîte unul pe an — le trimiteau cunoscuților pentru a le anunța obținerea acestei demnități onorifice, considerată cea mai însemnată din Imperiu pînă sub Iustinian. Se poate presupune că, în afară de anumite excepții, aceste dipticuri erau lucrate chiar în orașul unde consulul își avea reședința și, din lista magistraților superiori *(fasti consulares)*, știm în care din cele două capitale i se decernase această cinste.

Cele mai vechi dintre dipticurile păstrate aparțin veacului al V-lea. Cel mai recent este acela al lui Iustin, din 540. Într-adevăr, ultimul consulat acordat unui particular datează la Roma din 534 și la Constantinopol din 541. Începînd de atunci, împăratul a fost socotit consul permanent. Instituția a căzut în desuetudine după domnia lui Constant al II-lea (641—668) și a fost abrogată oficial de Leon al VI-lea (886—912).

Toate dipticurile de la Roma datează din secolul al V-lea, cu excepția unuia singur (cel al lui Oreste, din anul 530). Cele de la Constanti-

nopol aparţin primei jumătăţi a secolului al VI-lea. Pînă la sfîrşit inscripţiile au rămas în latină şi abia începînd din anul 520 au apărut paralel şi cîteva inscripţii în greceşte. Cele de la Roma încep pe plăcuţa de dedesubt; cele de la Constantinopol pe plăcuţa de deasupra.

Dipticurile de la Roma au, în general, o iconografie mai puţin dezvoltată şi un stil mai primitiv decît cele de la Constantinopol. De obicei, consulul este reprezentat stînd în picioare, cu o grijă destul de pronunţată pentru veridicitatea fizionomiei.

Potrivit unei tendinţe generale a Orientului grec, ale cărei efecte în sculptură le-am amintit, dipticurile de la Constantinopol sînt mai idealizate. De asemenea ele au fost lucrate cu mai multă precizie. Din ele se desprinde o impresie de noblеţe şi de eleganţă care corespunde vieţii mai rafinate de la curtea noii capitale a Imperiului.

Dipticul lui Anastasie ne dă o bună idee despre aspectul pe care îl aveau de obicei aceste mici obiecte de lux la Constantinopol *(il. 57)*. Pe fiecare din cele două plăcuţe, Anastasie, strănepot al împăratului cu acelaşi nume (care îi acordase demnitatea de consul în 517), este înfăţişat stînd pe un scaun de magistrat *(sella curulis)* într-o lojă cu fronton, de unde prezidează jocurile din circ pe care le oferă pe cheltuiala sa proprie pentru a sărbători intrarea în funcţie. Potrivit unui antic obicei al magistraţilor romani, pentru această ocazie el şi-a pus insignele triumfului: *trabea* de purpură cu rozete de aur şi încălţări, tot de aur, avînd cureluşe încrucişate; în mîna stîngă ţine un sceptru terminat cu un vultur purtînd pe creştet un medalion cu bustul împăratului domnitor. Cu dreapta ridică *mappa* (batista), pe care se pregăteşte să o arunce în arenă pentru a da semnalul începerii jocurilor. Acest fronton este încununat de trei medalioane cuprinzînd, în centru sus, bustul împăratului Anastasie, la dreapta noastră fără îndoială cel al împărătesei Ariadna, şi la stînga cel al lui Pompeius, nepotul împăratului şi tatăl consulului. În registrul inferior

este reprezentată o partidă de distracţii oferite graţie dărniciei lui Anastasie. Elementele diferitelor compoziţii au fost repartizate cu claritate pe un fundal neutru, lipsit de adîncime. Spaţiul este abolit ca şi pe mozaicurile contemporane.

Tot la Constantinopol au existat şi dipticuri mai simple — fără îndoială destinate unor prieteni mai puţin importanţi — pe care consulul era figurat în bust într-un medalion (de pildă, diptic ul lui Areobindus, aflat la Luvru).

Iustinian a dat un exemplu al predilecţiei sale faţă de motivele pur ornamentale atunci cînd, fiind proclamat consul de către unchiul său Iustin I, în 521, a pus să se sculpteze dipticuri pentru senatori, ale căror plăcuţe purtau, în colţuri, o rozetă cuprinzînd un cap de leu şi, în centru, un medalion mărginit de palmete, la fel ca acelea de pe anumite monumente romane. În interiorul acestor medalioane o inscripţie latină grăieşte: « Ofer senatorilor aceste daruri, mici ca preţ, dar încărcate de onoruri » (exemplare păstrate în Cabinetul de medalii de la Paris, în Castello Sforzesco de la Milano şi la New York: D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 31).

Dipticurile mai erau trimise şi pentru a vesti acordarea altor onoruri decît acelea ale consulatului, sau pentru anunţarea unor căsătorii. După mărturia gramaticului Popia, unele cuprindeau scrisori de dragoste.

Dipticuri imperiale

Exista şi o categorie de dipticuri de dimensiuni mai mari, în care se reprezenta pe una din părţi împăratul în mijlocul unor scene care evocau victoriile sale militare, iar în mijlocul celeilalte feţe, împărăteasa. De obicei fiecare din cele două plăcuţe pare să fi fost compusă din cinci compartimente. Un exemplu magnific îl constituie fildeşul Barberini de la Luvru *(il. 58)*, care este una dintre piesele cele mai reprezentative ale iconografiei imperiale creştine. În registrul de sus, doi îngeri poartă un medalion înlăuntrul căruia, între Soare, Lună şi o stea, simboluri ale

cerului, se desprinde bustul lui Hristos, tînăr imberb, binecuvîntînd cu mîna dreaptă şi ţinînd în stînga sceptrul terminat cu o cruce: de la el deţine împăratul puterea şi tot de la el a primit misiunea de a face să domnească asupra pămîntului întreg o ordine asemănătoare aceleia din *cosmos*. Panoul central ilustrează această stăpînire absolută. Împăratul apare aici călare, ca ostaş victorios, purtînd platoşa cu lambrechinuri şi hlamida militară, iar pe cap coroana încrustată cu nestemate. Cu un gest imperios, înfige în pămînt lancea, care acoperă parţial un şef barbar, înveşmîntat cu o tunică cu mîneci, o căciulă ţuguiată şi pantaloni lungi. Sus, la dreapta, o Nike cu picioarele aşezate pe sfera lumii, ţinînd în mîna stîngă ramura de palmier a victoriei, se îndreaptă în zbor spre împărat pentru a-i pune pe cap cununa pe care o ţinea probabil în mîna dreaptă. Pe aceeaşi parte, jos, Terra, ridicîndu-şi cu mîna stîngă poala mantiei, plină de fructe, atinge cu mîna dreaptă piciorul basileului într-un gest de supunere, arătînd astfel că întreaga lume locuită îi recunoaşte autoritatea şi îi închină bogăţiile sale. În registrul inferior, de o parte şi de alta a unei Nike în mişcare, înarmată cu un trofeu în mîna stîngă, înaintează cei ce plătesc tribut, barbari şi hinduşi, însoţiţi, primii, la stînga, de un leu, ceilalţi, la dreapta, de un elefant şi de un tigru. În panoul din stînga, donatorul, îmbrăcat şi el în soldat, oferă împăratului statueta unei victorii înaripate montată pe un soclu; la picioarele lui se află sacul din care va împărţi daruri poporului. Acelaşi personaj se regăsea fără îndoială în costumul triumfal al consulilor, pe panoul din dreapta, azi dispărut. Specialiştii nu au izbutit să se pună de acord asupra identităţii împăratului. Cercetătorii au încetat de mult să vadă în el pe Constantin, dar mai ezită încă între Zenon (474—491), Anastasie (491—518) şi Iustinian, fără ca o comparaţie cu efigiile de pe monede să fi furnizat indicii probante. Prezenţa în registrul inferior a tributarilor barbari şi hinduşi îndreptăţeşte identificarea cu Anastasie, care primise o

ambasadă din Indii în 496 și repurtase o victorie asupra goților în 498. Această operă, care este strîns legată de arta triumfală romană pînă și în felul în care a fost tratată tema tributarilor, rămîne de asemenea, prin stil, mai apropiată de arta antică decît dipticurile precedente; în panoul central, grație unui extrem de abil meșteșug, se exprimă un simț al volumului rar în această epocă.

Subiecte mitologice

Faptul că aceste fildeșuri erau folosite în scopuri profane de către păturile rafinate ale aristocrației explică de ce subiectele mitologice au fost tratate cu predilecție nu numai la Constantinopol, ci și în Egipt. Muzeul național de la Ravenna posedă o frumoasă placă pe care Apollo cîntînd la țiteră face o serenadă unei galeșe Daphne, urcată într-un dafin. Strînsa asemănare cu o țesătură coptă de la Antinoe, păstrată la muzeul Guimet, indică destul de sigur originea egipteană a acestei piese, care pare să dateze din prima jumătate a secolului al VI-lea.

Tot din Egipt provin, după toate aparențele, cele două grupuri de cîte trei fildeșuri montate în catedra sau jilțul dăruit de Henric al II-lea (1002—1024) catedralei de la Aachen *(il. 59 și 60)*. Ele par să fi fost făurite pentru împodobirea unui scaun. Cel mai frumos grup *(il. 59)* cuprinde o Isis în peplu, avînd pe cap un *modius* și înconjurată de o corabie cu echipajul său, de un templu rotund al lui Osiris, de cîntăreți din nai și de o menadă dansînd. Profuziunea exuberantă a personajelor de pe fundal amintește de India, cu care arta coptă din acea vreme prezintă adeseori unele afinități. Celelalte fildeșuri aparținînd aceluiași ansamblu înfățișează, pe fundalul unor împletituri de iederă, doi Dionysos stînd cu picioarele încrucișate și cu brațul drept ridicat, care se sprijină unul pe o colonetă, celălalt pe o fîntînă cu bot de leu. Atitudinea languroasă, musculatura ușor adipoasă și aspectul efeminat

al acestor efigii ale zeului derivă din modelele secolului al IV-lea î.e.n. În aceste trei figuri se regăseşte modelajul puţin cam molatic şi senzualitatea greoaie care caracterizează prea adesea operele sculpturii copte.

Mai multă uscăciune şi duritate apare în celelalte trei fildeşuri de pe jilţul de la Aachen. Pe unul din ele, în partea de sus, se afla o Nereidă aşezată pe un Triton care o prinde cu amîndouă mîinile de mijloc; în partea de jos, o a doua Nereidă, mai mică, este răpită de un Triton. Asemenea subiecte fuseseră tratate mai înainte, pînă la saturaţie, de arta romană. De jur-împrejur peşti şi scoici evocă prezenţa mării, tot în maniera antică. Dar, alături de această imagistică păgînă, două alte fildeşuri ilustrează fără îndoială, în chip alegoric, triumful Binelui asupra Răului. Pe unul din ele un călăreţ pe care îl încoronează doi îngeri, străpunge cu lancea o panteră, muşcată de un cîine de vînătoare *(il. 60)*. Pe celălalt, un războinic, din faţă, încadrat de doi amoraşi, striveşte cu piciorul stîng o pasăre de pradă.

Ne simţim ispitiţi să atribuim aceluiaşi atelier fildeşul din muzeul Cluny reprezentînd-o pe Ariadna, sau o menadă, sprijinindu-se cu mîna dreaptă pe un tirs şi agitînd o tamburină cu stînga.

Dipticuri religioase

Fildeşurile au slujit deopotrivă şi la propagarea învăţăturilor religiei creştine. Biserica s-a folosit de dipticuri pentru a înscrie pe tăbliţe de ceară liste de sfinţi, de defuncţi şi de donatori, recomandîndu-i astfel credincioşilor să-i pomenească în rugăciunile lor în timpul slujbei. Adesea ea a refolosit în acest scop dipticuri profane, dar a pus să se sculpteze şi unele originale, decorate cu subiecte creştine. Muzeul Bargello din Florenţa posedă un exemplar care, pe una din plăcuţe *(il. 61)*, îl arată pe Adam în rai aşezat între doi smochini, ale căror frunze i-au slujit să-şi acopere goliciunea cînd a devenit conştient de ea. El dă nume animalelor pe care Dumnezeu

le-a adus la el, așa cum se spune în Facere (II, 19—20). În partea de jos, un taur se apleacă să bea din apa celor patru fluvii ale raiului. Această temă, în care se poate recunoaște o adaptare creștină a temei lui Orfeu înconjurat de animale, este tratată cu un simțământ al idilei pastorale apropiat de arta antică. Cealaltă placă înfățișează episoade din șederea sfîntului Pavel în Malta, împărțite în trei registre și separate de accidente ale terenului rapid indicate. În partea de sus, sfîntul Pavel este așezat ca un magistrat roman, pe *sella curulis*, între doi apostoli, greu de identificat: poate Luca și Vartolomeu, sau Timotei (această scenă s-a mai interpretat și ca propovăduirea lui Pavel la Atena). Într-un registru median, după povestirea din capitolul XXVIII al Faptelor apostolilor, sfîntul Pavel scutură în focul de găteje vipera care i se încolăcise pe mîna dreaptă, fără ca el să pătimească nici un rău. În mijloc, « mai marele insulei », Publius, îmbrăcat în mantia cu fibulă lungă a magistraților, este însoțit de doi ostași din gardă. În partea de jos, i se prezintă sfîntului Pavel doi bolnavi pe care îi va tămădui: unul este aproape scheletic, celălalt are un braț atrofiat. Localnicii din Malta, numiți barbari în Faptele apostolilor, poartă veșmîntul care pe vremea aceea era al germanilor. Stilul clasicizant al acestei opere ne îngăduie să credem că ea a ieșit dintr-un atelier de la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea.

Și fildeșurilor creștine li s-a aplicat formula dipticurilor imperiale de dimensiuni mai mari, cu plăci împărțite în mai multe compartimente. Fildeșul folosit în secolul al IX-lea ca scoarțe pentru Evangheliarul care a aparținut pînă în 1794 bisericii de la Saint-Lupicin (departamentul Jura) și care se află în prezent la Biblioteca națională de la Paris, este un bun exemplu al acestei categorii de fildeșuri *(il. 62—64)*. Imaginile împăratului și împărătesei au fost înlocuite aici cu aceea a lui Hristos tronînd între sfinții Petru și Pavel, și a Fecioarei cu Pruncul, tot așezată pe tron, între doi îngeri. Zona superioară a rămas

ocupată de doi îngeri purtînd o cunună triumfală, în interiorul căreia o cruce s-a substituit bustului lui Hristos. În partea de jos, în locul omagiilor aduse de tributari, aflăm, de o parte Întîlnirea cu femeia samarineancă şi Învierea lui Lazăr şi, de cealaltă parte, Intrarea în Ierusalim. Aceste scene sînt tratate cu o rapiditate de mişcare ce nu era cerută de subiect, dar care vine din faptul că apostolii au preluat atitudinile caracteristice tributarilor accentuîndu-le şi mai mult. De o parte şi de alta a panoului central, pe care se detaşează figura lui Hristos tronînd, sînt reprezentate patru minuni: la stînga, Tămăduirea orbului şi a paraliticului; la dreapta Tămăduirea Hemoroissei (bolnavă de doisprezece ani) şi Scoaterea duhului necurat dintr-un «îndrăcit». Panoul Fecioarei cu Pruncul este înconjurat, la stînga, de Bunavestire şi de Vizita la sfînta Elisaveta şi, la dreapta, de Potolirea furtunii şi Călătoria la Betleem. Acest fildeş se înrudeşte îndeaproape cu acela care alcătuieşte coperta Evangheliei de la Etşmiadzin. Arheologii nu au putut să se pună de acord asupra locului unde au fost lucrate. Ele au fost atribuite Siriei, Anatoliei sau Egiptului, după concepţia pe care cercetătorii o aveau despre stilul care ar fi predominat în aceste regiuni. Volbach a propus chiar să se vadă în fildeşul de la Saint-Lupicin o imitaţie galică după un model oriental. Asprimea stilului acestor dipticuri a dus la excluderea Constantinopolului; dar, chiar şi asupra acestui punct, este bine să nu uităm că ele au fost executate pentru biserici şi nu pentru membrii aristocraţiei şi, desigur, nici pentru cercurile patriarhiei şi că, deci, ele au putut fi sculptate în ateliere cu totul deosebite de acelea cărora le datorăm piesele cele mai rafinate. Ar fi prudent să nu se emită păreri prea categorice asupra locului unde au fost lucrate aceste opere. Dipticul numit de la Murano, aflat în muzeul naţional de la Ravenna, prezintă o iconografie comparabilă, deşi avînd o factură mai elegantă. În general părerile înclină să-l atribuie Egiptului.

Pixide

Fildeşul a fost utilizat şi la confecţionarea pixidelor (cutiuţe) în care se păstra anafură sau tămîie. În acest scop s-au refolosit chiar şi pixide păgîne, împodobite de pildă cu scene de vînătoare sau cu reprezentări ale lui Orfeu. Dar s-au realizat şi altele cu subiecte creştine, luate din cele două Testamente sau din Vieţile sfinţilor. Pe o pixidă de la Vatican, un Hristos tînăr, imberb, vindecă orbul şi paraliticul şi îl învie pe Lazăr. Doi bărbaţi, care ridică mîna dreaptă şi ţin în stînga un volumen, sînt martori ai acestor miracole; fără îndoială trebuie să vedem în ei nişte prooroci. O vervă populară inspiră, şi aici, atitudinile însufleţite ale personajelor îndesate. Specialiştii s-au gîndit şi în acest caz cînd la Egipt, cînd la Siria. Dar tot atît de bine s-ar putea lua în consideraţie unul dintre atelierele de la Constantinopol.

Jilţul lui Maximian

Printre fildeşurile creştine o atenţie cu totul deosebită merită catedra sau jilţul sculptat pentru vestitul episcop al Ravennei, Maximian, a cărui monogramă a fost săpată pe brîul ornamental care înconjoară scaunul *(il. 65—67)*. Pe partea inferioară a feţei principale, sfîntul Ioan Botezătorul înveşmîntat în cojoc (piele de capră) şi prezentînd în mîna stîngă medalionul cu Mielul lui Dumnezeu este încadrat de cei patru evanghelişti aşezaţi, ca şi el, în nişe cu scoică şi coloane răsucite de aspect antic. Modelajul lor este tratat cu multă vigoare şi fizionomiile lor cu mult realism. Ei se desprind parcă în ronde-bosse şi, prin expresia lor de energie puţin brutală, ne fac să ne gîndim la statuile din nişele exterioare de la Or San Michele din Florenţa. Aceste cinci panouri sînt încadrate de panouri decorative, în care animale se înscriu între vrejuri de viţă încărcate cu ciorchini de struguri, care se revarsă din vase striate. Pe partea interioară a spătarului, jos, la dreapta, încep scenele din viaţa lui Hristos, care se continuă pe faţa exterioară de sus în jos. Ele merg de la Bunavestire, pînă la

întîlnirea cu samarineanca. Dintr-un total de douăzeci și patru de scene s-a pierdut aproape jumătate. În cele care s-au păstrat, simțul adîncimii spațiului este înlăturat: personajele se înghesuie unele în altele și anumite episoade, ca Înmulțirea pîinilor și peștilor, capătă aspectul unor icoane. Cele zece panouri laterale reprezintă povestea lui Iosif. Ele sînt executate cu acel gust al narațiunii vii și pitorești, pe care ilustrarea Vechiului Testament, atunci cînd s-a constituit în primele veacuri ale erei noastre, l-a împrumutat de la arta romană. Divergențele de stil care se remarcă în jilțul lui Maximian ar putea rezulta mai degrabă din diferențele dintre modelele folosite decît din diversitatea manierelor între colaboratori.

Proveniența acestei mobile somptuoase a făcut obiectul multor ipoteze. Argumentația s-a sprijinit pe importanța acordată poveștii lui Iosif și pe caracterul topic al mai multor detalii pentru a postula o origine alexandrină. Dar aceste detalii au putut fi împrumutate din caietele de modele. Și nu trebuie uitat faptul că, începînd din veacul al IV-lea, povestea lui Iosif s-a răspîndit mult în întreaga lume creștină, unde fiul lui Iacov a fost socotit ca o prefigurare a lui Mesia. Un episcop al Ravennei, Petru Hrisologul (429—449), stăruise asupra acestui paralelism în predica sa *De Nativitate*. În afară de aceasta, sfîntul Ambrosie îl prezentase pe Iosif ca model al episcopilor. Astfel încît, în stadiul actual al informațiilor de care dispunem, asemănarea istorică ne îndeamnă să credem că jilțul lui Maximian a fost executat chiar la Constantinopol și că el i-a fost dăruit probabil de protectorii săi, Iustinian și Teodora, pentru inscăunarea sa ca episcop, în 545, înainte de a i se fi acordat titlul de arhiepiscop (care nu figurează în monogramă).

METALELE PREȚIOASE

Epocile elenistică și imperială romană manifestaseră, mai mult chiar decît Grecia clasică, un

gust foarte viu pentru aur și mai ales pentru argint, mai puțin costisitor. Din ele se făceau veselă, oglinzi, adesea statuete și, în anumite ocazii, adevărate statui. Acest gust pare să fi crescut la bizantini. Constantin, mereu atent să impună, prin etalarea fastului, sentimentul măreției imperiale, protejase prin scutiri de impozite munca giuvaergiilor și a argintarilor. El sporise numărul ofrandelor de metale prețioase către marile sanctuare și înălțase cruci de aur nu numai pe Golgota și în palatul său imperial de la Constantinopol, ci și în numeroase piețe publice din Roma Nouă. În capitala Imperiului s-au executat statuile de aur ale lui Constantin, Teodosie al II-lea, Zenon, Anastasie și o statuie de argint a împărătesei Eudoxia.

În Sfînta Sofia lui Iustinian, după descrierea lui Pavel Silențiarul, masa altarului (prestolul) era de aur masiv, încrustat cu pietre scumpe și emailuri. Ea se sprijinea pe coloane de asemenea de aur. Baldachinul de deasupra ei era făcut din patru coloane de argint aurit și dintr-un acoperiș piramidal avînd în vîrf o mare cruce de aur. În fundul absidei tronul patriarhului era de argint aurit. Pe coloanele de argint care închideau altarul erau cizelate medalioane ovale care cuprindeau bustul lui Hristos, al Fecioarei, ale arhanghelilor, profeților și apostolilor. Primul amvon dăruit de Iustinian era placat cu aur și bătut în pietre prețioase. Cel de-al doilea, refăcut după prăbușirea cupolei, în 558, era poleit cu argint. Lămpile și policandrele erau de aur sau de argint. La palatul imperial, în sala de audiențe *(consistorium)*, unde Basileul primea omagiile marilor dregători de la curte și ale ambasadorilor străini, tronul lui Iustinian, precedat de trei trepte de porfir, era așezat sub un baldachin de aur.

Metalele prețioase erau folosite pentru diferite piese ale mobilierului, profan sau religios, și mai ales pentru veselă. Cu aurul luat de la vandali, Iustinian a pus să se facă un întreg serviciu de masă împodobit cu reliefuri care relatau victoriile sale.

Din toate aceste obiecte foarte scumpe, destul de puține — proporțional — au supraviețuit pînă la noi. În afara vechilor hotare ale Imperiului, mai multe au fost găsite de-a lungul drumurilor fluviale din Ucraina și din Rusia pînă în apropiere de Ural și chiar pînă în Siberia. Fără îndoială ele fuseseră date în schimbul unor produse locale, cum ar fi blănurile, sau oferite pentru a atrage bunăvoința unor populații și a căpeteniilor acestora.

Locul de fabricație a obiectelor de argint nu se lasă totdeauna precizat cu mai multă certitudine decît acela al icoanelor, manuscriselor și fildeșurilor. S-a crezut că prezența, pe multe dintre ele, a unor mărci-stampile (poansoane) imprimate în atelierele imperiale de la Constantinopol înaintea executării decorului ar rezolva problema provenienței. Dar, cel puțin pentru anumite piese, nu se poate exclude total posibilitatea ca, după ce fuseseră modelate la Constantinopol, să fi fost decorate într-un alt oraș, poansoanele slujind în acest caz doar pentru garantarea bunei calități a argintului și pentru a dovedi că toate drepturile datorate vistieriei imperiale fuseseră percepute. Aceste mărci, aproape totdeauna cinci pe fiecare obiect, comportă un bust și o monogramă a împăratului, precum și monogramele slujbașilor însărcinați să supravegheze activitatea atelierelor imperiale din capitală. Ele se întind din domnia lui Anastasie (491—518) pînă la aceea a lui Constant al II-lea (641—668). Sărăcirea Imperiului explică de ce după această dată s-a preferat să se păstreze argintul din atelierele imperiale pentru baterea monedei.

Destinate unei clientele aristocrate, rafinate și conservatoare, aceste obiecte de argint se numără printre operele artei bizantine care au rămas cel mai mult credincioase artei elenistice.

Talere imperiale

Ne-au rămas numeroase talere de argint lucrate în tehnica « au repoussé », care în limba autorilor latini de după căderea

Imperiului roman au fost numite « missoria », după cît se pare deformînd cuvîntul « mensoria », adică « talere ornamentale pentru masă ».

Subiectele lor au fost luate, adesea, din iconografia imperială.

Cel mai vechi taler ce ni s-a păstrat pare să fie acela găsit într-un mormînt de la Kerci, antica cetate Panticapaeum *(il. 69)*. Decorul lui a fost executat în tehnica punctării cu priboiul şi apoi aurit. Un împărat, avînd capul împodobit cu un nimb şi purtînd o diademă, probabil Constanţiu al II-lea (337—361), judecînd după asemănarea cu portretele de pe monede şi cu giganticul cap de bronz din Palatul Conservatorilor, înaintează triumfător pe un cal ce face volte. El este precedat de o Nike, care se pregăteşte să-i ofere cununa, şi este urmat de un ostaş din gardă cu scutul marcat de o hrismă. Între picioarele din spate ale calului zace la pămînt un scut, simbol al duşmanului învins. Iconografia triumfului imperial, care avea să se regăsească pe monede şi pe fildeşul Barberini *(il. 58)*, este astfel constituită. Împăratul este îmbrăcat, după moda « barbară » care pătrunsese în Bizanţ, cu pantaloni asemănători cu aceia ai suveranilor sasanizi şi cu tunica galonată a călăreţilor persani sau sarmaţi, *paragaudion*, strînsă la mijloc cu o cingătoare. Deşi călăreşte pe un cal din profil, el îşi întoarce faţa şi torsul spre spectator, aşa încît să se prezinte frontal. O anume stîngăcie în execuţie a lăsat uneori să se creadă că ar fi vorba despre o imitaţie locală a unei piese originare din Constantinopol. Dar o asemenea nehotărîre a formelor s-ar explica şi într-un atelier al capitalei la o epocă în care intruziunea artei populare, ce avusese loc atunci în arta oficială, s-a împletit cu influenţele sasanide pentru a compune noile imagini ale majestăţii imperiale.

Aşa cum se ştie de mai înainte din sculptură, arta sub domnia lui Teodosie I a învins aceste incertitudini inerente oricărei faze de tranziţie şi a regăsit căile unui stil mai clasic. Pe un *missorium* de la Madrid, executat în 388 cu prilejul

Decenalelor acestui împărat (adică serbările comemorînd a zecea aniversare a urcării sale pe tron, pe care le-a celebrat la Salonic), Teodosie I, pe atunci în vîrstă de patruzeci şi doi de ani, stă pe tron, încadrat de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea, la dreapta, şi, la stînga, de fiul său mai mare, Arcadius, născut cu zece ani mai înainte şi proclamat Augustus la Constantinopol în 383. Teodosie remite un diptic unui magistrat. La fiecare extremitate, doi soldaţi, înarmaţi cu lance şi scut, fac de gardă. Caracterul solemn şi chiar sacru al scenei este subliniat de prezenţa unui portic cu patru coloane, al cărui fronton, decorat cu *putti* înaripaţi, este tăiat la mijloc de o arcadă sub care tronează Teodosie. Se cunoaşte un *tetrakionion* asemănător în palatul lui Diocleţian de la Split. În exergă, Terra, care îşi ascunde cu braţul stîng pieptul gol, stă întinsă, cu un corn al abundenţei în îndoitura braţului drept, în mijlocul unor spice de grîu, în care evoluează nişte *putti*. Acest motiv a păstrat graţia senzuală a prototipurilor sale elenistice. Aceeaşi opoziţie, cerută de natura subiectelor tratate, între solemnitatea hieratică a împăraţilor şi libertatea mai mare din scenele inferioare, se observă, cum am văzut mai înainte, pe soclul obeliscului aceluiaşi Teodosie *(il. 45)*. Dar, pe cînd tehnica sculpturii în piatră ducea la o anume duritate, toreutica favoriza o eleganţă răspîndită uniform, care conferă anasamblului o mai mare unitate. Indicaţia, în greceşte, pe revers, a greutăţii confirmă că acest taler, trimis de Teodosie în patria sa de origine, Spania, unde a fost descoperit la Almendralejo (provincia Badajos), fusese fabricat în partea elenică a Imperiului.

Talere cu subiecte mitologice

Pentru a răspunde gusturilor înalţilor dregători din administraţia bizantină, formaţi în marile şcoli unde se studia literatura clasică, talerele au fost adesea decorate cu subiecte mitologice, care au menţinut pînă sub Heraclius un stil antichizant, caracterizat

prin eleganță și supleță și pătruns de o reală prospețime a sentimentului. S-au reprezentat, de pildă, Artemis vînînd călare pe un cerb, Atena arbitrînd disputa iscată între Ulisse și Ajax în jurul armelor lui Ahile, Afrodita în cortul lui Anchise sau dinaintea lui Adonis, Fedra și Hippolit, întîlnirea între Meleagru și Atalanta, adunări ale zeilor în picioare, dansuri de bacante și de sileni, Heracle sugrumînd leul din Nemeea, Nereide călărind pe monștri marini, sau chiar Amoraș construind un nilometru. Aceluiași filon îi aparține talerul descoperit la Lampsac (în Mysia, pe țărmul Hellespontului), unde o personificare a Indiei, așezată din față pe un tron susținut de fildeșii unui elefant *(il. 68)*, este înconjurată de un papagal, o dropie și două maimuțe. Culoarea bronzată a pielii femeii este redată prin incrustații cu niello. În exergă, doi îmblînzitori de fiare, purtînd turban, conduc unul un tigru, celălalt un leopard. Compoziția îmbină simțul grandoarei cu farmecul idilei bucolice și al exotismului. India, ale cărei aromate, condimente, pietre nestemate și fildeșuri erau foarte apreciate la Constantinopol și cu care Anastasie reînnodase relațiile care fuseseră stabilite pe vremea Imperiului roman, exercita asupra bizantinilor o adevărată fascinație.

Talere cu subiecte religioase

Deprinderile iconografice și stilistice căpătate în executarea acestor piese cu subiecte imperiale sau mitologice se regăsesc în nouă talere cu scene din viața lui David, descoperite în 1902 la Kyrenia, în insula Cipru, și împărțite între muzeele din New York (șase) și din Nicosia (trei). David este reprezentat primindu-l lîngă turma sa pe trimisul lui Samuel, fiind miruit de Samuel, înfățișîndu-se dinaintea lui Saul, încăierîndu-se cu un urs și cu un leu, îmbrăcîndu-se cu hainele și armele lui Saul, luptîndu-se cu Goliat, luînd-o de soție pe Micol, punînd întrebări prinsului egiptean (Regi, I, 16/12, 13, 21;

17/34—36, 38, 41—49; 18/27; 30/11—15). Pe reversul acestor talere au fost imprimate mărci cu monogramele lui Heraclius şi busturi ale acestui împărat purtînd barba încă scurtă, ceea ce îngăduie să fie datate între anii 613 şi 630. Antiohia fiind pe atunci sub puterea perşilor (din 611 pînă în 628), originea constantinopolitană, sugerată de însăşi prezenţa mărcilor, este neîndoielnică. Toate aceste ilustraţii aveau drept scop să scoată în evidenţă caracterul deopotrivă sacru al puterii lui David şi a lui Heraclius, care trebuia să îşi compenseze uzurparea prin întărirea acestei credinţe. Punînd capăt războiului nefast al lui Focas, aşa cum David fusese ales de Dumnezeu să-l înlocuiască pe vinovatul Saul, Heraclius condusese cruciada împotriva perşilor, la fel cum David se luptase cu filistenii şi amaleciţii. Pentru a ilustra aceste episoade din Vechiul Testament, s-a recurs la formulele utilizate pentru alte subiecte. Ungerea cu mir a lui David, înfăţişarea lui dinaintea lui Saul, punerea armelor, căsătoria sa, se desfăşoară în faţa porticului cu arcadă mediană al audienţelor imperiale. Pentru a-l reprezenta doborînd ursul sau leul, artiştii s-au inspirat din lupta lui Heracle cu cerboaica de la Cerynceea, sau din Mithras ucigînd taurul.

Patene Ca şi la fildeşurile şi la manuscrisele religioase, un stil de o eleganţă mai puţin rafinată se întîlneşte pe vasele liturgice decorate cu subiecte luate din Noul Testament şi tratate cu un simţ profund al gravităţii religioase. Nu s-a încheiat încă dezbaterea în jurul problemei de a şti dacă decorul patenelor (discuri liturgice) descoperite în Siria, în satele din apropiere de Riha şi de Stuma (la sud-est de Antiohia), a fost executat la Constantinopol, cum lasă să se creadă mărcile cu monograma şi bustul lui Iustin al II-lea (565—578), sau la Antiohia, cum gîndesc unii savanţi datorită vehemenţei din gesturile apostolilor, ce par să corespundă stilului expresiv care îl socotesc a fi fost propriu Siriei. Dar, însuşi subiectul —

Împărtășania dată de Hristos apostolilor împărțiți în două grupuri — nu se preta oare la o redare mai intensă a emoțiilor decît scenele imperiale sau mitologice? Apostolii vor fi fost pătrunși de o puternică fervoare religioasă cînd au fost chemați să instituie taina care avea să le îngăduie lor, apoi credincioșilor, să participe la natura lui Dumnezeu.

Vasul din Emesa Ne aflăm în aceeași incertitudine privind originea frumosului vas de argint găsit la Homs (antica Emesa), în Siria, și păstrat la Luvru. El este decorat la jumătatea înălțimii sale cu opt medalioane cuprinzînd busturi: Hristos între sfinții Petru și Pavel, Ioan Botezătorul și Ioan Evanghelistul; Fecioara între doi arhangheli. Între aceste medalioane se desfășoară împletituri în volute, care încadrează cornuri ieșind din frunze de acant. Eleganța acestor motive venite din Antichitate se îmbină în chipul cel mai fericit cu austeritatea ușor tristă a figurilor care amintesc de acelea de pe patenele de la Riha și Stuma. Fără îndoială așa arătau și mozaicurile lui Iustin al II-lea de la Sfînta Sofia, înaintea distrugerii lor de către iconoclaști. La drept vorbind, aceste obiecte de argint ne fac să asistăm la introducerea în artele metalului a stilului religios, ce s-a constituit datorită predilecției mai mari de care s-au bucurat imaginile sub domnia lui Iustin al II-lea în marea pictură și în icoane.

Crucea lui Iustin al II-lea O altă mărturie ne oferă crucea (relicvar) de argint aurit, conținînd o bucată din Adevărata Cruce, pe care Iustin al II-lea și soția lui, Sofia, au dăruit-o orașului Roma *(il. 70)*, așa cum ne arată inscripția votivă, gravată în latinește pe una din fețe. Pe cealaltă parte, vrejuri și ornamente de frunze stilizate cu oarecare rigiditate ocupă brațele, în înălțime și de-a latul, între cinci medalioane. La încrucișarea brațelor, în dreptul relicvei, Mielul cu nimb

poartă crucea-sceptru. La capetele laterale sînt înfăţişaţi împăratul, la stînga, şi împărăteasa la dreapta, cu braţele ridicate, în atitudinea oranţilor. Medalioanele de pe montant cuprind busturile lui Hristos, cu barbă. În cel de sus el apare făcînd gestul binecuvîntării şi ţinînd o carte închisă, ca Pantocrator, stăpîn atotputernic al lumii, locuind în ceruri: am văzut mai înainte că acesta era unul dintre aspectele sub care ar fi putut să se prezinte Pantocratorul pe care Iustin al II-lea l-ar fi aşezat în cupola Sfintei Sofia. În partea de jos a crucii Hristos îşi sprijină pe piept mîna dreaptă şi cu stînga ţine o cruce cu mîner: ar fi Hristos care domneşte pe pămînt de la Întrupare. Chipurile au acelaşi aer de gravitate melancolică şi concentrată ca şi pe celelalte opere din această epocă.

Argintăria siriană Deşi în Siria au fost găsite mai multe tezaure de argintărie, numărul pieselor incontestabil fabricate în această ţară este destul de redus. Astăzi este mai puţin contestată autenticitatea potirului descoperit în 1910 la Antiohia şi păstrat acum în Metropolitan Museum din New York (după ce a făcut parte din colecţia Kuchakji de la New York). Împletiturile de vrejuri de viţă, încărcate cu frunze şi ciorchini de struguri între care apar figurile lui Hristos imberb, şezînd lîngă un berbec, şi ale celor doisprezece apostoli, ţin de cea mai bună tradiţie elenistică şi se înrudesc cu decorul anumitor tambururi de coloană de la Constantinopol, care par să fie contemporane. În schimb o artă locală este ilustrată prin placa de relicvariu de la Luvru, pe care sfîntul Simeon Stîlpnicul cel Tînăr, mort în 592 la vîrsta de nouăzeci şi unu de ani, este reprezentat aşezat în vîrful coloanei pe care se încolăceşte şarpele ispitei şi de care se prijină scara ce îngăduia anumitor persoane privilegiate să se urce spre a sta de vorbă cu stilitul *(il. 71)*. Sfîntul este îmbrăcat într-o mantie cu glugă şi ţine în mîini Evanghelia. Pentru a-i sublinia mai mult însemnătatea,

deasupra capului i s-a aşezat o scoică, după obiceiul antic.

Fiole pentru ulei sfinţit

Din argint s-au fabricat un mare număr de fiole, conţinînd ulei sfinţit adus ca amintire din pelerinajele făcute în Locurile Sfinte. Cele mai celebre dintre aceste recipiente de argint sînt acelea păstrate în tezaurul catedralei San Giovanni de la Monza, odinioară capitala longobarzilor, şi în tezaurul vechii biserici abaţiale de la Bobbio, la vreo treizeci de kilometri sud de Piacenza. După o tradiţie acceptabilă, ele ar fi fost dăruite de cucernica regină longobardă, Theodelinda, soţia lui Agilulf, moartă în 625. Ele provin din Locurile sfinte ale Ierusalimului şi Betleemului şi au fost fabricate chiar în Palestina, aşa cum o confirmă anumite detalii iconografice împrumutate de la edificiile palestiniene. Nu este de mirare că subiectele cel mai des reprezentate au fost, pe aceeaşi faţă, Răstignirea şi Învierea, cele două evenimente esenţiale ale Mîntuirii care era comemorată la Ierusalim în preajma Golgotei. Răstignirea combină elemente simbolice şi istorice. După modelul imaginilor triumfale romane în care trofeul era împodobit cu scutul învingătorului pe cînd popoarele supuse îl încadrau la bază, trunchiul de palmier care figurează crucea este încununat cu bustul lui Hristos şi încadrat, la picioare, de doi credincioşi închinîndu-se în genunchi. Bustul lui Hristos este destul de des aşezat între Soare, care răspîndeşte raze, şi Lună. De o parte şi de alta, cei doi tîlhari, legaţi de crucea lor, îşi îndreaptă capul spre dreapta spectatorului, aşa încît Bunul tîlhar îl priveşte pe Hristos şi cel Rău îşi întoarce faţa de la el. Deasupra, Învierea este evocată prin episodul celor trei mironosiţe apropiindu-se de mormîntul gol, păzit de îngerul aşezat la dreapta. Mormîntul este figurat sub forma unei edicule şi adesea chiar a mărelui ciboriu care îl adăpostea cu începere din secolul al IV-lea.

Celelalte subiecte tratate pe aceste fiole din Palestina au fost Înălțarea (de obicei pe revers), Necredința lui Toma, Hristos umblînd pe mare și Închinarea magilor și a păstorilor, care a fost inspirată din scenele audiențelor imperiale, așa cum o arată comparația cu talerul lui Teodosie de la Madrid.

Cîteva fiole din Palestina, mai rare, ne înfățișează pe o singură față șapte episoade esențiale din istoria evanghelică. Numărul de șapte a fost ales probabil pentru valoarea sacră ce i se acorda în speculațiile simbolice. În jurul unui medalion central, care înfățișează Nașterea sau Răstignirea, se grupează alte medalioane, cuprinzînd sus de tot Înălțarea și îndată dedesubt Bunavestire, la stînga, și Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, la dreapta. Mai jos vine Botezul, la stînga sau la dreapta, și, de cealaltă parte, aceea din cele două scene principale care nu a fost tratată în centru. Jos de tot, Învierea corespunde Înălțării.

Aceste fiole au fost turnate în tipare, ceea ce explică conturul ușor estompat al reliefurilor lor.

Bijuterii Bijuteriile de aur (sau, adesea, mai puțin prețioase, de bronz aurit) și de argint se bucurară de cea mai mare trecere în înalta societate bizantină. S-au fabricat nu numai la Constantinopol, ci și în provincii, mai cu seamă în Siria unde exista o lungă tradiție a acestei arte. Le cunoaștem mai ales grație descoperirii unor tezaure îngropate de proprietarii lor în veacul al VII-lea, cînd slavii, bulgarii și arabii au început să înainteze: vom cita cu deosebire tezaurul descoperit în 1951 în insula Mytilini, în cursul construcției aerodromului.

Bijuteriile bizantine erau cingători, coliere (de care se puteau agăța cruci, amulete profilactice sau medalioane despre care vom vorbi din nou ceva mai jos), brățări, inele, agrafe și cercei. Mărgăritarele, pietrele de calitate superioare în culori vii și pietrele prețioase își combinau adesea efectele de somptuozitate cu strălucirea aurului.

Anumite decoruri puteau fi ajurate. Altele erau executate în tehnica niello, aşa cum este un remarcabil inel de cununie din muzeul de la Palermo, cu o pereche imperială (poate Heraclius şi Eudoxia) încununată de Fecioară, de jur împrejur fiind reprezentate şapte scene din viaţa lui Hristos, de la Bunavestire pînă la Înviere (B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, vol. 4, fig. 173). Amănunt emoţionant: acest inel a fost găsit în apropiere de băile Daphne de la Siracusa, unde, în 668, a fost asasinat împăratul Constant al II-lea, care îl purta fără îndoială pe deget.

Medalioane de aur Din pricina iconografiei lor vom rezerva un loc deosebit medalioanelor de aur care se purtau agăţate de coliere. Unele erau decorate cu portretele împăratului, în bust, în picioare sau pe cal, şi comemorau evenimente importante din istoria Imperiului, cu deosebire victoriile militare. Cabinetul de Medalii al regilor Franţei poseda un medalion mare, cu un diametru de 8,5 cm şi cîntărind 160,2 grame (= o jumătate de livră bizantină, sau 36 bani de aur), bătut sub Iustinian într-un atelier de la Constantinopol, poate pentru a celebra victoriile lui Belizarie asupra vandalilor, în 535 (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 60). Pe avers era reprezentat bustul împăratului, din trei sferturi, în costum militar şi ţinînd lancea în mînă. Pe revers, Iustinian înainta triumfător pe cal, precedat de o Victorie, care purta o ramură de palmier şi un trofeu. Originalul a fost furat în 1831 şi n-a mai fost găsit de atunci încoace (fără îndoială a fost topit), dar mai înainte se făcuseră mulaje după care s-au putut executa electrotipii.

Alte medalioane erau împodobite cu subiecte luate din Noul Testament.

Monede Spre deosebire de greci, bizantinii, la fel ca şi alte popoare contemporane, nu au văzut în monedele lor decît obiecte de utilitate practică fără prea mare valoare estetică. Pentru a le fabrica ei au

folosit de obicei trei metale: aurul, argintul şi bronzul. Atelierele unde erau emise se aflau nu numai la Constantinopol, ci şi în marile oraşe din provincii, ca Salonic, Nicomedia, Cyzic, Antiohia, Cipru, Alexandria şi îndepărtatul Chersones (în Crimeea).

Pînă sub domnia lui Anastasie (491—518) şi chiar pînă în cursul veacului al VI-lea, majoritatea monedelor bătute în oraşele bizantine nu se deosebeau de acelea din Occidentul roman decît prin numele împăraţilor şi prin cele ale atelierelor. De o parte şi de alta, după tradiţia romană a fabricării monedelor, existau pe avers aceleaşi busturi ale împăraţilor, pe revers aceleaşi Victorii în picioare sau aşezate. După exemplul imaginilor lui Hristos, a Fecioarei şi ale sfinţilor înscrise în medalioane, bustul imperial din profil a cedat treptat locul bustului din faţă, pentru ca apoi să dispară mai întîi de pe monedele de mai mică valoare, cele de bronz, începînd cu Constant al II-lea Pogonatul (641—668), apoi de pe monedele de argint sub Tiberiu al II-lea Apsimar (698—705) şi, în sfîrşit, de pe cele mai frumoase monede, acelea de aur, abia după domnia acestui împărat. Din nou, în prelucrarea celor mai luxoase materiale se remarcă o îndelungată fidelitate faţă de tipurile antice. Prezentarea din faţă s-a dovedit favorabilă figurării însemnelor puterii imperiale purtate pe cap: împăraţii aveau o cască încinsă cu diademă. Sub Mauriciu (582—602) a apărut coroana avînd o cruce în vîrf, cu un aspect mai paşnic şi totodată mai religios. Baterea monedelor obişnuite de bronz fiind cea mai expusă modificărilor, Anastasie I a schimbat tipul pieselor, marcîndu-le pe revers cu o literă care indica valoarea lor în *nummia* (6.000 de nummia valorau un ban de aur).

Caracterul profund imperial al artei bizantinilor i-a condus spre inovaţii: împăratul era înfăţişat în picioare, însoţit de soţia lui sau de unul sau mai mulţi fii. Sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul (685—695), veşmintele imperiale au devenit extrem de somptuoase: în centrul unor

compartimente dreptunghiulare, aplicate, erau montate perle rotunde și caboșoane.

În ultimul pătrar al veacului al VI-lea, Tiberiu (578—582) care, în lupta sa împotriva persanilor, aspira să apară ca un nou Constantin și care a reluat numele acestui ilustru înaintaș, a pus să se bată pe reversul banilor de aur o cruce în formă de T, drept urmare a unei vedenii pe care ar fi avut-o și el. Această cruce, așezată pe un soclu de patru trepte, se inspira după toate aparențele din aceea pe care Constantin o ridicase în forumul noii sale capitale. Acest tip a rămas multă vreme în uz, pînă la sfîrșitul secolului al X-lea. Tot ca referință la modelele propuse de Constantin, Tiberiu a pus să se bată un hrismon pe reversul altor monede. Un secol mai tîrziu, Iustinian al II-lea (685—695), pentru a sublinia originea supranaturală a puterii monarhice, pe care trebuia să o apere împotriva opoziției aristocrației, a gravat pe reversul monedelor sale un bust al lui Hristos, suzeranul său, al cărui reprezentant era pe pămînt. În legenda monedelor, numele împăraților au rămas scrise în latinește, pînă sub Teodosie al III-lea (715—717). Primele inscripții grecești (« Prin acest semn vei învinge ») au apărut sub Heraclius.

EMAILURILE

Bizanțul a aflat în tehnica emailului încastrat într-o rețea metalică *(email cloisonné)* unul dintre mijloacele de satisfacere a profundei sale înclinări către somptuozitatea culorilor. Poate și influențat de obiceiul popoarelor nomade de a monta pietre colorate sau bucăți de sticlă în lăcașe rezervate pe suprafața obiectelor de aur, el a combinat și perfecționat tehnicile pe care le moștenise de la greci și de la romani. Procedeul folosit consta în a presăra pulberea de email, făcută dintr-un element incolor (plumb și borax), care se topea, și din oxizi metalici de diferite culori, în alveole delimitate de lamele subțiri

de aur care fuseseră sudate mai înainte pe o placă de fond tot de aur.

Emailurile se potriveau unei arte care încerca să creeze sentimentul supranaturalului prin stilizarea formelor și prin bogăția materiei. În cele mai vechi piese bizantine care au ajuns pînă la noi, un chenar floral încinge un medalion conținînd fie un bust, al împărătesei Eudoxia spre exemplu (Paris, Cabinetul de medalii), fie o cruce (Walters Art Gallery din Baltimore). Păsările au constituit de asemenea un motiv frecvent: le aflăm pe crucea unui *engolpion* din colecția Dumbarton Oaks, pe un mic medalion din Chersones (în Crimeea, astăzi la Muzeul național de la Moscova), ca și pe un medalion din colecția de Clerq (Paris) care are, pe cealaltă parte, un ochi apotropaic *. Împletituri de frunze și flori, comparabile cu acelea din compartimentele aflate în unghiul de sud-vest al Sfintei Sofia, au fost desenate cu ajutorul unor delicate fire de aur pe fondul de email albastru al panoului central care împodobea relicvariul crucii trimise — după tradiție — de Iustin al II-lea, între 565 și 575, reginei francilor, sfînta Radegonda, și păstrată în mînăstirea Sainte-Croix de la Poitiers.

Meșterii emailului au tratat și subiecte sacre. Pe relicvariul Crucii, numit relicvariul Oppenheim, din Metropolitan Museum de la New York (care pare să dateze din veacul al VII-lea), Răstignirea este înconjurată de busturi ale apostolilor și ale unor sfinți.

Emailurile care împodobesc fibulele executate în veacul al VII-lea pentru regii longobarzi par să imite modele bizantine.

ȚESĂTURILE

Țesăturile au contribuit în largă măsură la crearea acelei atmosfere de fast cu care bizantinilor le-a plăcut să se înconjure.

* Apotropaic = care apără de influențe malefice.

Texte, mozaicuri *(il. 22)* şi fildeşuri *(il. 57)* ne-au păstrat amintirea veşmintelor de lux, împodobite cu motive geometrice, flori, ghirlande de frunze, animale reale sau fantastice, peisaje cu păduri sau cu stînci, chiar şi scene figurative ca Închinarea magilor pe hlamida de purpură a Teodorei la San Vitale de la Ravenna. Asterius, episcop din Amasia la sfîrşitul veacului al IV-lea, ne spune că oamenii bogaţi din epoca sa, spre a-şi arăta cucernicia, comandau reprezentarea pe veşmintele lor a diferitelor minuni înfăptuite de Hristos, dar el dezaprobă acest obicei, care dădea purtătorilor unor asemenea costume înfăţişarea unor « ziduri pictate ambulante » şi îi expunea batjocurii copiilor de pe stradă. Theodoret, episcop din Cyr (Siria de nord, 393—457), ne vorbeşte despre toga unui senator pe care fusese ţesut întregul ciclu al vieţii lui Hristos. Alteori stofele erau decorate cu subiecte profane, îndeosebi scene de vînătoare sau curse în hipodrom. Iustinian pusese să i se brodeze cu fir de aur, pe un veşmînt de purpură presărat cu pietre nestemate, episoadele victoriei sale asupra vandalului Gelimer.

Ţesăturile slujeau de asemenea la împodobirea palatelor şi a bisericilor, unde erau agăţate pe pereţi, între coloane sau în ancadramentul uşilor. Sub forma unor văluri şi feţe de masă ele acopereau vasele liturgice şi masa altarului. Pavel Silenţiarul a descris în amănunţime draperiile care atîrnau între coloanele baldachinului de argint de deasupra altarului Sfintei Sofia de la Constantinopol. Pe una dintre ele, sub trei arcade de aur, se afla Hristos, în tunică de purpură şi mantie de aur, făcînd gestul binecuvîntării cu mîna dreaptă şi ţinînd în mîna stîngă Evanghelia, între apostolii Petru şi Pavel, îmbrăcaţi în alb. În afară de minunile lui Hristos, pe chenar mai erau redate bolniţele şi bisericile întemeiate de Iustinian şi de Teodora. Pe două alte draperii, împăratul şi împărăteasa fuseseră înfăţişaţi, pe
 una, în picioare de o parte şi de alta a fecioarei,

pe cealaltă, înclinîndu-se dinaintea lui Hristos care îi binecuvînta.

Spre a răspunde cererilor, considerabile ca număr, numeroase ateliere de textile lucrau la Constantinopol şi în provinciile Imperiului. Cele din Egipt şi din Siria, cu deosebire la Alexandria şi la Antiohia, luaseră un mare avînt în epoca imperială romană. Încă din primii ani ai Romei Noi, Constantin s-a preocupat să fondeze aici ţesătorii, pe care le-a protejat printr-un edict din 333. Aceste ateliere s-au dezvoltat în împrejurimile, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale capitalei. Se cunosc unele pînă şi în Heracleea din Tracia (vechea cetate Perinthe, rebotezată de Diocleţian, actualmente Eregli), şi chiar pe celălalt ţărm al Propontidei, la Cyzic. Anumite manufacturi erau imperiale; altele, particulare. Manufacturile imperiale aveau monopolul stofelor vopsite cu purpură adevărată şi broşate cu aur, care erau rezervate împăratului. Dar ele fabricau şi celelalte ţesături preţioase de care aveau nevoie curtea şi armata.

Se prelucra lîna şi inul, materii cunoscute de multă vreme în bazinul mediteranean, ca şi mătasea, introdusă mai recent. Mătăsurile care, din timpuri imemorabile, erau fabricate în China, începură să fie importate în Persia sub ahemenizi, în Siria şi în Egipt în cursul epocii elenistice, la Roma spre sfîrşitul Republicii. Drumul pe care caravanele transportau aceste preţioase bucăţi de mătase porneau din Xinjangfu (Metropola Mătăsii) şi ajungeau la Antiohia (An-du, în textele chineze), traversînd, cu variante în itinerarii, Pamirul, oazele din Sogdiana şi Persia. Acest traseu, care dura peste opt luni şi în care se plăteau numeroase taxe de vamă, sporea preţul, şi aşa ridicat, al mătăsurilor brodate. Astfel, încă din veacul al II e.n., dacă judecăm după descoperirile de la Palmyra, atelierele siriene au început să lucreze singure firele de mătase brută (borangic) care le soseau din China. La început atelierele din Egipt, mai apoi cele de la Constantinopol au imi-

tat acest exemplu. Dar, în ce privește aprovizionarea sa, Bizanțul rămînea tributar Persiei, care controla importurile nu numai pe uscat, ci și pe mare, datorită poziției privilegiate pe care o ocupa în Ceylon, de unde îmbarca baloturile de mătase pentru porturile din golful Persic. Astfel războaiele care au dezbinat cele două state au avut repercusiuni dintre cele mai neplăcute asupra aprovizionării atelierelor bizantine. Iustinian încercă să se elibereze de această servitute. Prin anii 552—554, doi călugări, aparținînd poate sectei nestorienilor, care fusese bine primită în China, aduseră din Khotan la Constantinopol ouă de viermi de mătase pe care le ascunseseră în toiegele lor. Dar oricît de prolifici sînt acești viermi, producția de materie primă n-a ajuns să acopere toate cerințele. Iată de ce Iustin al II-lea (565—578) a ocolit Persia pe la nord, recurgînd la mijlocirea turcilor occidentali, stăpîni peste Transoxiana și avînd ei înșiși relații comerciale cu China. Piedicile întîmpinate în aprovizionare au adus după ele un control sever, efectuat de puterea imperială, asupra distribuirii firelor, fabricației, vînzării și exportării mătăsurilor. Unele dintre acestea erau rezervate împăratului și membrilor aristocrației.

Țesăturile constituiau daruri de preț pentru principii străini și pentru papi, a căror bunăvoință împărații doreau să o cîștige. *Liber Pontificalis* a păstrat mențiunea multor stofe bogate venite de la Constantinopol, din Egipt, sau din Siria. Călătorilor le plăcea să ia cu ei asemenea somptuoase amintiri, adesea dejucînd supravegherea punctelor de vamă de la granițe. Considerația deosebită față de relievele trimise în Occident se manifesta prin învelirea lor în țesături scumpe. Și prelații din Galia merovingiană se bucurau cînd puteau agăța țesături orientale între coloanele din bisericile lor, imitînd astfel obiceiurile din lumea bizantină. Stofele călătoreau chiar și înlăuntrul Imperiului. Și acest lucru face ca de multe ori încercările de a determina locul fabricării lor să rămînă nesigure.

Țesături găsite în Egipt

Din pricina climei secetoase și a naturii nisipoase a solului, Egiptul este provincia unde s-au păstrat pînă astăzi cele mai multe țesături. Dar nu trebuie să credem că toate cele care au fost găsite aici au fost realizate pe valea Nilului. Unele veneau de la Constantinopol. Regretatul A.J.B. Wace a publicat o perdea de tapiserie găsită în Egipt, care poartă marca atelierului de la Heracleea, din Tracia. Lotul de țăsături calificate drept copte este adeseori umflat în chip exagerat.

Majoritatea țesăturilor găsite în Egipt au fost descoperite la Akhmîn (antica Panopolis) și la Antinoe.

Ca și în sculptura contemporană a copților, motivele de origine păgînă, care se bucuraseră de trecere la Alexandria, s-au menținut în număr destul de mare: subiecte dionysiace, episoade din legenda Afroditei, povestea Fedrei și a lui Hippolit, judecata lui Paris, Orfeu printre animale, muncile lui Hercule, Amoraşi, scene pastorale, Nereide, adesea călărind monștri marini *(il. 75)*. Aceste tapiserii au fost executate cu lînă, în punct de «goblen», pe o urzeală cel mai adesea de in, uneori de lînă. La început, în secolele al IV-lea și al V-lea, stilul viu și sprinten nu își reneagă ascendențele elenistice și lasă locul cuvenit expresiei pitorești a unei cochetării feminine, care nu este lipsită de senzualitate. Și gustul pentru policromia bogată, caracteristic picturii murale de la Alexandria, supraviețuiește în strălucirea coloritului care scoate în evidență nuanțe delicate de albastru, verde, roz, galben și cafeniu, pe un fond roșu destul de aprins.

În cursul veacului al V-lea și mai mult încă în al VI-lea, stilizarea înțepenește formele și le dă accente mai viguroase — s-ar zice chiar voit mai virile — foarte îndepărtate de eleganța ușor superficială a fazei precedente. Contururile sînt mai net accentuate cu linii de culoare închisă. Personajele devin mai îndesate. Degradeurile subtile sînt înlocuite cu tonuri plate, puse în

valoare prin opoziția tonurilor complementare, adeseori pe un fond gălbui sau ocru deschis. Tot atunci au sporit subiectele creștine tratate pe stofe: jertfa lui Avraam, Adam și Eva (adesea destul de asemănători cu Apollo și Daphne), Daniel în groapa leilor, scene din povestea lui Iosif, Nașterea lui Iisus, Închinarea magilor, Hristos în mijlocul apostolilor, busturile unor sfinți. Portretul unui sfînt militar, desigur Teodor, de la Fogg Art Museum, are trăsături atît de regulate și o expresie de spiritualitate atît de idealizată încît cercetătorii s-au întrebat dacă nu ar fi mai nimerit să-l atribuie unui atelier de la Constantinopol decît unuia din Egipt *(il. 72)*.

La sfîrșitul veacului al VI-lea și în al VII-lea, stilizarea din faza precedentă, pierzîndu-și rigoarea, a degenerat în forme destul de grosolan desenate și citeodată chiar greu de descifrat. Printre temele destul de frecvent tratate o întîlnim pe aceea a sfîntului călăreț care ocupă un loc deosebit în evlavia copților, așa cum ne arată și numeroase reprezentări ale lui în pictură și în sculptură *(il. 76)*.

Producția stofelor copte s-a prelungit în Egipt după cucerirea arabă, pînă în secolul al XII-lea.

Apariția unui stil nou

În atelierele de la Constantinopol, fără îndoială și în cele din Siria și poate chiar din Egipt, pe calea imitației au fost lucrate țesături ce dovedesc o incomparabil mai mare splendoare decorativă, dar din care ni s-a păstrat, din nefericire, un număr mult mai redus de exemplare decît din acele precedente. Aceasta se datorește faptului că ele trebuiau să răspundă nu gusturilor unei clientele provinciale, ci acelora ale curții și ale înalților dregători ai statului și ai bisericii. Arta căreia îi aparțin nu mai urmează tradiția pitorească, alexandrină, ci a iconografiei imperiale romane, sau chiar a stofelor sasanide. Într-adevăr, nu există domeniu în care Iranul să fi influențat mai profund Bizanțul decît acela al țesăturilor: uneori chiar nu se mai știe căruia

din cele două imperii i se poate atribui o piesă sau alta. Dealtfel asistăm aici la o ciudată întorsătură a lucrurilor. În veacul al III-lea din era noastră, producția atelierelor persane nu se diferențiază încă prin nici o trăsătură cu deosebire remarcabilă. Dar Șapur al II-lea (309—379), după victoriile sale în Siria, a luat ca prizonieri meșteri țesători pe care i-a stabilit în mai multe centre din Susiana. În veacul al V-lea, țesăturile iraniene începuseră să fie foarte apreciate în țările străine. Și la începutul veacului al VII-lea a venit rîndul lui Heraclius, după victoria sa asupra lui Chosroe al II-lea, în 624, să aducă la Constantinopol țesători sasanizi. Bizanțul a împrumutat de la perși decorul de medalioane, sau de « roate », unite prin ornamente împletite și încadrînd viețuitoare — oameni, patrupede, păsări — așezate față în față, sau spate în spate, după formula antitetică îndrăgită în Orient. Adesea, între aceste figuri, se înalță « arborele vieții ». În această manieră a fost tratată tema vînătorii: după un obicei al popoarelor iraniene și al celor înrudite (ca sciții), doi călăreți se întorc spre a-și slobozi săgețile în animalele care au fost reprezentate dedesubtul lor.

În interiorul acestor medalioane se introduc subiecte specific bizantine. Dar specialiștii sînt dezorientați în ce privește data fabricării țesăturilor astfel decorate. Ei șovăie între secolele al VI-lea și al VIII-lea pentru piesa de mătase găsită în mormîntul lui Carol cel Mare, ale cărei fragmente sînt împărțite între Aachen și muzeul Cluny *(il. 73)*. După o schemă iconografică luată din reprezentările triumfurilor lui Alexandru și Dionysos, conducătorul de care învingător este înfățișat în picioare în cvadriga sa între doi servitori ai circului, ținînd fiecare un bici, care se pregătesc să-i pună cununa pe cap. În partea de jos, doi slujbași azvîrlă bani într-un recipient. Sensul efectelor decorative generate de simetrie o ia aici înainte realismului: aceasta se vede bine în stilizarea savantă care comandă dispunerea cailor și în felul în care roțile au fost deplasate

pînă la marginea medalionului, la extremităţile diametrului orizontal desenat de osie. Ţapii afrontaţi de o parte şi de alta a unei palmete, în colţuri, provin din ţesăturile sasanide.

Alteori, înlăuntrul unor medalioane, se introduc subiecte religioase. Muzeul Vaticanului posedă o celebră ţesătură de mătase, pe care s-au înfăţişat Bunavestire şi Naşterea *(il. 74)*. Ea a fost localizată cînd în Egipt, cînd în Siria, dar simţul măreţiei care prezidează compoziţiile şi înrudirea lor cu unele miniaturi permit să ne gîndim în cazul de faţă mai degrabă la un atelier de la Constantinopol. Data este de asemenea îndoielnică, unii savanţi pronunţîndu-se pentru secolul al VI-lea, alţii pentru al VII-lea sau al VIII-lea.

7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

În fața decăderii Romei, Europa occidentală, zguduită de invaziile germanice și lipsită de sprijinul unei puteri politice solide, și-a întors privirile către Imperiul bizantin, unde supraviețuise măreția imperială și unde înflorea o viață intelectuală, religioasă și artistică extrem de activă.

În Galia, contactele erau asigurate de pelerinii care se duceau în Locurile sfinte și de acei numeroși negustători greci și sirieni care, stabiliți în numeroase orașe, ca Marsilia, Arles, Narbonne, Orléans și Paris, străbăteau țara în lung și în lat vînzînd produsele Orientului: vin, ulei, mirodenii, papirus, bumbac, fildeș, țesături și chiar icoane. De asemenea călugării veniți din Egipt și din Asia au făcut cunoscute regulile și obiceiurile vieții ascetice.

Multe dintre marile biserici din Galia, zidite în secolele al V-lea și al VI-lea, au fost decorate cu mozaicuri, pe care textele le laudă pentru splendoarea și strălucirea lor. Între alte regiuni, Auvergne a fost foarte receptivă față de influențele orientale. Sidonius Apollinarius înălțase la Clermont o biserică închinată sfîntului Gheorghe, ale cărui moaște le primise din Lydda, în Palestina. O altă biserică fusese întemeiată în același oraș, pe la 470, în cinstea sfîntului Cyr, de către un călugăr cu numele de Avraam venit de pe

malurile Eufratului. La sfîrşitul veacului al V-lea, se ridicase în afara oraşului o biserică închinată sfîntului Antolianus. Era o bazilică cu cupolă de tipul acelora care se răspîndiseră pe atunci în Imperiul bizantin, cu deosebire în Anatolia. Pe de altă parte, biserica Saint-Martin din Tours, terminată în jurul anului 470, pare să fi fost o bazilică cu cinci nave, avînd deasupra colateralelor tribune proprii şcolii constantinopolitane, fără îndoială după modelul bisericii Sfîntului Mormînt de la Ierusalim. Poate că deasupra edificiului se ridica şi o cupolă. Se pare că tribune existaseră şi în starea iniţială a bisericii Sfîntul Petru de la Vienne, ale cărei ziduri păstrează în partea de jos a asizelor bolovani separaţi prin straturi de cărămidă: partea terminală de la est ar fi fost alcătuită dintr-o absidă, flancată de o proscomidie şi un diaconicon, după un tip venit din Siria, care se răspîndise şi în vestul Balcanilor. În veacul al VI-lea, catedrala din Nantes, terminată pe la 567, pare să fi fost, dacă judecăm după descripţia lui Fortunat, o bazilică cu cupolă, împodobită cu mozaicuri. La Toulouse, fie sub dominaţia vizigoţilor, între 408 şi 506, fie pe la mijlocul veacului al VI-lea, sau ceva mai tîrziu, a fost construită o biserică decagonală, vestita « Daurade », numită astfel după mozaicurile sale cu fond de aur care erau repartizate pe trei etaje de arcaturi. Edificiul a fost distrus de benedictini în 1761, dar îl cunoaştem după descrierea făcută în secolul al XVII-lea de dom Odon-Lamothe, şi se pare că iconografia sa era cel puţin în parte bizantină.

În nord-vestul Europei, călugării irlandezi au întreţinut relaţii cu monahii din Egiptul copt, fie că unii dintre aceştia veniseră în mînăstirile lor, fie că ei înşişi îi vizitaseră, ca pelerini, şi au împrumutat de la ei, pentru miniaturile lor, motive decorative pe care le-au combinat în chip savant cu ornamentele preluate din aurăria locală.

Renaşterea anglo-saxonă în Northumbria, în-
 cepînd din a doua jumătate a veacului al VII-lea,

a fost favorizată nu numai de aporturile romane datorate călugărilor benedictini, ci şi de introducerea unor opere de artă bizantină. Aceste influenţe emanate de Roma şi de Constantinopol au alimentat şi au sprijinit reacţia umanistă şi realistă împotriva exuberantei abstractizări decorative a irlandezilor. Benedict Biscop, episcop la Yarrow şi la Wearmouth, care a făcut cinci călătorii în Italia, a adus de acolo o bună parte din vechea bibliotecă a lui Casiodor, ale cărei manuscrise împodobite cu miniaturi au avut mulţi imitatori. Sfîntul Teodor, care, în 668, a fost însărcinat de papa Vitalie să reorganizeze biserica din Anglia, era un grec din Tars, iar sfîntul Adrian, care a predicat la începutul secolului al VIII-lea, venea tot din Imperiul bizantin. Artişti bizantini au lucrat poate chiar la decoraţia sculptată a bisericii Saint-Andrew din Hexham, între 671 şi 674. Pe faţa de sud a crucii de piatră din Ruthwell (la sfîrşitul veacului al VII-lea), Hristos este de tip bizantin, şi este interesant să relevăm, pe acelaşi monument, în scena Spălării picioarelor lui Iisus de către Maria-Magdalena, deosebirea de stil între Mîntuitor, copiat după vreun model oriental, şi figura grosolană a păcătoasei pocăite, creaţie a vreunui artist localnic. Wilfred, abate în Ripon şi pentru cîtăva vreme episcop de York, a pus să se execute un Evangheliar cu litere de aur pe fond de purpură, imitînd astfel unele manuscrise imperiale de la Constantinopol. Tot de la Bizanţ a fost probabil împrumutat prototipul evangheliştilor şezînd, din *Book of Lindisfarne* (la British Museum; sfîrşitul veacului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea; cf. Grabar şi Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 117). Miniaturistul, care a ştiut să dea dovadă de o vigoare a stilului foarte personală, şi-a recunoscut datoria contractată scriind, cu litere latine, deasupra evangheliştilor, cuvîntul grec « O Aghios » (= sfînt). În veacul al VIII-lea, cei doi evanghelişti din *Codex aureus*, de la Biblioteca regală din Stockholm, care aparţine şcolii din Canterbury, sînt aşezaţi faţă în faţă pe un tron

cu pernă de purpură, după moda împăraților bizantini și a unor reprezentări ale lui Hristos din anumite abside (Grabar și Nordenfalk, *op. cit.*, p. 123). Forța nouă a modelelului, care contrastează cu formele plate ale miniaturii irlandeze, se datorează poate amintirii lăsate fie de dipticuri consulare, fie de picturi murale. Semnalăm în sfîrșit că opt tabele de concordanță înserate în Evangheliarul bisericii Sfînta Ecaterina din Maaseyck (sfîrșitul secolului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea) se trag din prototipuri bizantine.

CONCLUZIE

În cursul celor patru secole de care ne-am ocupat pînă acum, arta din provinciile răsăritene ale Imperiului roman s-a transfromat treptat în artă bizantină. Creştinii împrumutaseră de la păgîni bazilicile lor cu şarpantă şi edificiile lor cu plan central. Combinarea elementelor aparţinînd acestor două tipuri, cu cupola aşezată pe un plan pătrat a mausoleelor şi băilor din Anatolia şi din Siria-Palestina a dat naştere bazilicii cu cupolă, căreia avea să-i aparţină întreg viitorul arhitecturii bizantine. Arta narativă elenistico-romană şi arta triumfală a împăraţilor romani au furnizat un număr însemnat de formule permiţînd ilustrarea credinţelor religiei noi. Folosirea mozaicului parietal, utilizat mai întîi de păgîni în nişele nimfeelor şi ale băilor, favorizează înflorirea acestui stil neiluzionist, pe care îl cerea prefacerea sensibilităţii provocată de criza din veacul al III-lea. Gustul pentru lux afla în moştenirea lumii romane toate tehnicile în stare de a-l satisface.

N-a existat niciodată între Imperiul roman şi Imperiul pe care îl calificăm bizantin vreo ruptură radicală, avînd drept consecinţă necesitatea acestuia de a se întoarce spre noul pol de atracţie pe care l-ar fi constituit pentru el Persia sasanidă şi de a-şi trage de aici cele mai adînci izvoare

de inspirație. Atunci cînd Iustinian a conceput proiectele construcțiilor sale grandioase, el a făcut aceasta cu convingerea că este unul dintre cei mai glorioși împărați romani, și artiștii cărora li s-a adresat au aflat în tradițiile tehnice și estetice ale provinciilor grecești sau elenizate, elementele pe care au izbutit să le combine în noi sinteze. Față de arta sasanidă, făcută din compromisuri, adesea hibride, arta bizantină afirmă deplina vigoare a unei creații originale, rezultată, prin mutații, dintr-un trecut îndelungat, care își păstra neștirbit prestigiul. Astfel, regii sasanizi au adus din Siria romană sau bizantină mozaicari și țesători: iar Chosroe I (531—578), după ce a cucerit Antiohia, a construit, în apropiere de Ctesiphon, un oraș pe care l-a numit «noua Antiohie a lui Chosroe».

Fără îndoială că bizantinii și sasanizii se admirau și se apreciau în același timp în care se băteau pe cîmpul de luptă și vor fi rivalizat în etalarea ostentativă a fastului. Primii au împrumutat de la ceilalți motivele pentru țesăturile, obiectele de aurărie și, în anumite împrejurări, pentru mozaicurile și sculpturile lor arhitecturale; ei le datorează poate, pînă la un anumit punct, și gustul pentru cupolele mai monumentale decît acelea pe care aveau obiceiul să le ridice înainte de Iustinian. Icoana, această creație originală a Bizanțului, nu datorează totuși nimic Persiei.

Deosebirile care separă și chiar opun arta bizantină artei din epoca imperială romană sînt pricinuite de natura proprie a statului bizantin și de dialectica evoluției sale.

Cînd începeau să mijească zorile veacului al VIII-lea, Imperiul bizantin, vechi de patru sute de ani, era în posesia unei arte bine constituite și gata să cunoască noi dezvoltări. Statul era însă bîntuit de frămîntări și neliniște, exteriorizate și în disputa privind problema legitimității imaginilor. Curînd avea să izbucnească criza iconoclastă.

Partea a doua

CRIZA ICONOCLASTĂ (DINTRE ANII 720—834)

Cauzele iconoclasmului

Cucerirea de către arabi a provinciilor africane și asiatice ale Imperiului,cu excepția Anatoliei, apăruse în ochii adversarilor imaginilor, încă numeroși, drept o pedeapsă pe care Dumnezeu le-o dăduse bizantinilor care, manifestînd față de icoane o veneratie excesivă, mai ales din a doua jumătate a secolului al VI-lea, se întorseseră la practicile vinovate ale idolatriei păgîne. Protecția divină nu se îndrepta oare asupra musulmanilor, care respectau interdicția din Decalog de a făuri și de a cinsti chipul lui Iehova și al oricărei ființe divine? Dacă oamenii doreau să recîștige bunăvoința Creatorului, era necesar să se restabilească severitatea dintru început a creștinismului.

Cam aceasta trebuie să fi fost convingerea lui Leon al III-lea Isaurianul (717—741), fost strateg al themei anatolice, care se răsculase împotriva slabului Teodosie al III-lea (715—716) și se proclamase împărat, în scopul de a restaura autoritatea statului și de a duce cu energie lupta împotriva dușmanilor, arabi, bulgari, longobarzi, care, din toate părțile, rîvneau să se statornicească în noile provincii ale Imperiului.

Și o altă cauză a mai putut determina politica iconoclastă a lui Leon al III-lea. Acest împărat, care pusese mîna pe putere grație sprijinului

soldaţilor-ţărani din Anatolia, ale căror aspiraţii le împărtăşea, nu privea fără nelinişte expansiunea monahismului. Bunurile imobile ale mînăstirilor, scutite de biruri, se întindeau în chip primejdios în dauna micii proprietăţi ţărăneşti şi a tezaurului imperial. În afară de aceasta, prin strădania lor de a recruta novici, călugării sustrăgeau un număr însemnat de oameni liberi de la obligaţiile lor de cetăţeni şi de soldaţi. Or, imaginile, adesea făcătoare de minuni, pe care le posedau mînăstirile şi ale căror copii le răspîndeau, erau unul dintre principalii agenţi ai influenţei lor asupra credulităţii poporului. Condamnînd icoanele se lovea de asemenea şi în călugări şi s-a putut spune pe bună dreptate că iconomahia era o « monahomahie ».

Măsurile lui Leon al III-lea

Iscusit politician, Leon al III-lea a acţionat în etape. A început prin a porunci să se pună pe foc, în 726, imaginea lui Hristos care se afla deasupra porţii Chalké şi a înlocuit-o cu o cruce mare; în anii următori, înteţi propaganda împotriva imaginilor. Întărindu-şi astfel treptat poziţiile, în 730 obţinu din partea consiliului imperial, alcătuit din înalţii dregători civili şi ecleziastici, aprobarea unui edict care ordona distrugerea imaginilor religioase. Îl destitui pe patriarhul Gherman, care refuzase să semneze documentul, şi îl înlocui cu singhelul (auxiliarul) său, Anastasie, profund devotat coroanei. Înaltul cler se alătură, în ansamblu, împăratului.

O teologie a imaginilor şi combaterea ei

Din partea bisericii, opoziţia a venit mai ales de la papii Grigore al II-lea (715—731) şi Grigore al III-lea (731—741), iar în Răsărit de la sfîntul Ioan Damaschinul (± 675—741), care a ocupat înalte funcţiuni la curtea califului omeiad din Damasc înainte de a se retrage la mînăstirea Sfîntul Sava de lîngă Ierusalim. Prin anul 727 şi următorii, Ioan Damaschinul a întocmit trei

omilii în care a elaborat o adevărată teologie a icoanei. El motiva cultul imaginilor prin dogma celor două naturi ale lui Hristos, umană şi divină, şi arăta că la originea iconoclasmului stătea persistenţa neînţelegerii monofizite a acestei taine. După el, reprezentările lui Hristos aveau meritul de a confirma realitatea naturii sale umane. În plus, icoanele, simboluri ale arhetipurilor, îngăduiau oamenilor să se apropie de perceperea divinului.

Conflictul a căpătat accente de o şi mai mare violenţă sub domnia fiului şi urmaşului lui Leon al III-lea, Constantin al V-lea (741—775), căruia adversarii săi i-au dat porecla de Copronimul (= cu nume murdar). Curajul său în luptă şi victoriile repurtate asupra arabilor şi bulgarilor îi aduseseră un mare prestigiu în rîndurile poporului şi ale armatei. Astfel, mergînd mai departe decît tatăl său, s-a simţit îndeajuns de puternic pentru a întruni, la începutul anului 754, un sinod care a reînnoit proscrierea imaginilor religioase şi a poruncit distrugerea lor. Urmărind controversa pe terenul unde o plasase Ioan Damaschinul, acela al doctrinelor hristologice, sinodul nu condamna numai cultul icoanelor ca o întoarcere la idolatrie. El afirma că partizanii imaginilor cădeau inevitabil în erezie, fie în nestorianism dacă socoteau că numai natura umană a lui Hristos era reprezentată, fie în monofizitism dacă socoteau că natura divină era reprezentată în acelaşi timp, întrucît, în acest caz, ei confundau naturile de neconfundat ale lui Dumnezeu.

Patriarhii din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim refuzaseră să fie reprezentaţi la acest sinod. Lucru în aparenţă paradoxal, episcopii rămaşi credincioşi icoanelor erau tocmai aceia din teritoriile dominate de Islam, deoarece ei nu se aflau sub autoritatea împăratului.

Măsurile lui Constantin al V-lea

După zece ani în cursul cărora a încercat să se slujească de persuasiune, Constantin a hotărît, văzînd zădărnicia stră-

daniilor sale, să recurgă la forță pentru a pune în aplicare hotărîrile sinodului. Imaginile religioase, mozaicurile, frescele, icoanele au fost distruse în tot Imperiul. Au fost rupte sau arse unele manuscrise. Cei ce se împotriveau au fost pedepsiți cu mutilări corporale, pedepse cu închisoarea, surghiunul sau chiar moartea. Numeroase mînăstiri au fost închise sau transformate în cazărmi și în băi publice. Călugării, batjocoriți fără cruțare, au fost redați vieții profane. La Constantinopol, mulțimea care, sub Leon al III-lea, voise să împiedice distrugerea imaginii lui Hristos de la poarta Chalké, a trecut acum de partea lui Constantin al V-lea, pe care îl aclama strigînd: «Azi lumea este salvată, o, Basileus, pentru că tu ne-ai eliberat de idoli». Violența și fanatismul s-au dezlănțuit în Imperiu.

Refluxul iconoclasmului și prima reinstaurare a imaginilor

Toate acestea nu puteau să nu ducă la o anume oboseală. Fiul lui Constantin al V-lea, Leon al IV-lea (775—780), continuînd să condamne funcționarii care favorizau cultul imaginilor, s-a arătat în ansamblu mai moderat decît tatăl său și nu s-a împotrivit numirii unor călugări în scaunele episcopale importante. Văduva sa, ateniana Irina, care a deținut regența în numele fiului lor, Constantin al VI-lea, era, prin originea ei greacă și prin sensibilitatea ei de femeie, foarte atașată cultului icoanelor. În 787, al VII-lea sinod ecumenic de la Niceea, la care și-au trimis reprezentanți papa Adrian I, patriarhii din Alexandria, Antiohia și Ierusalim, a reinstaurat în chip solemn cultul imaginilor, precizînd că acestea nu aveau dreptul la adorație (latrie), ci doar la veneratie (proskynesis). Această pietate era o datorie pentru orice om evlavios. În semn de victorie, Irina a pus să se așeze o nouă icoană a lui Hristos pe poarta Chalké.

Scutirea de impozite pe care Irina a consimțit să o aplice populației Constantinopolului și călugărilor pentru a-și atrage sprijinul lor, dărnicia

ei față de mînăstiri au compromis grav finanțele statului. Înfrîngerile suferite din partea arabilor sporiră și mai mult nemulțumirea păturilor conducătoare. La 31 octombrie 802, logothetul (administratorul) vistieriei, Nichifor, a preluat puterea imperială și a trimis-o în surghiun pe Irina. Însă, dornic să păstreze Imperiului liniștea necesară pentru a duce la capăt opera de echilibrare financiară și pentru a face față atacurilor arabilor și bulgarilor, Nichifor s-a abținut să reaprindă cearta în jurul imaginilor. Ginerele și urmașul său, Mihail Rangabe (811—813) era un om slab care s-a lăsat dominat de Teodor, energicul stareț iconodul al mînăstirii Studion. El continuă liberalitățile față de călugări și se arătă în chip deschis potrivnic iconoclasmului. Cum, în același timp, bulgarii, sub comanda lui Krum, repurtau victorie după victorie și amenințau Constantinopolul, armata se răsculă și îl proclamă împărat pe Leon Armeanul, strateg al themei anatolice. În capitală, mulțimea, cuprinsă de panică, s-a năpustit în biserica Sfinților Apostoli și a căzut în genunchi la mormîntul împăratului cel mai ocărît de iconoduli, Constantin al V-lea, marele învingător al bulgarilor, strigînd: « Ieși din groapă, împărate, și vino în ajutorul țării care va să piară ! » Condițiile erau întrunite pentru o reluare a luptei iconoclaste. Reinstituirea imaginilor și favoarea de care se bucurau din nou călugării fuseseră urmate de înfrîngeri militare. Era limpede că pentru a redresa situația trebuia să se revină la politica lui Leon al III-lea și Constantin al V-lea.

Noua interdicție a imaginilor

Leon al V-lea a întrunit la Sfînta Sofia, în 815, un sinod care a reînnoit condamnarea imaginilor. A reînceput persecuția împotriva iconodulilor recalcitranți. Teodor Studitul, unul dintre principalii susținători ai rezistenței, precum și patriarhul Nichifor au fost surghiuniți, la fel ca și numeroși călugări. La adăpostul împrejurărilor care au urmat, Mihail din Amorium

(în Frigia) a pus să fie asasinat Leon al V-lea și a preluat puterea. Din spirit de conciliere, îi rechemă pe exilați și îi eliberă pe întemnițați, dar nu reinstaură imaginile. Cînd a murit, în octombrie 829, i-a lăsat fiului său Teofil o situație la fel de încordată. Teofil s-a hotărît să-i pună capăt, încercînd să scoată învingător partidul iconoclast, de care era puternic atașat. El era foarte influențat de fostul său preceptor, Ioan Gramaticul, unul dintre cei mai eminenți teoreticieni ai iconoclasmului, pe care l-a urcat pe tronul patriarhal. Persecuția reîncepu pentru ultima dată împotriva partizanilor imaginilor și mai cu seamă împotriva călugărilor. Dar ea pare să se fi limitat doar la Constantinopol și să nu fi fost implacabilă. Asia Mică, de unde pornise mișcarea iconoclastă cu un secol și jumătate în urmă sub Ioan al III-lea, nu s-a mai opus, învățînd din experiență ce consecințe funeste aduceau după ele asemenea certuri. În sfîrșit, imaginile răspundeau pe meleagul grec unei nevoi prea profunde a firii omenești pentru a putea fi definitiv proscrise.

Reinstaurarea imaginilor

Teofil muri la 20 ianuarie 842. După un timp de șovăială, văduva sa, Teodora, care, împreună cu fiicele sale, continuase să se închine la icoane în gineceele palatului, a convocat un sinod pentru a reinstitui cultul imaginilor. La 11 martie 843, în prima duminică din Postul Mare, reinstaurarea icoanelor a fost celebrată cu fast la Sfînta Sofia în prezența unei mari mulțimi de călugări care, coborînd din munții Bitiniei, defilaseră ca niște învingători pe străzile capitalei. Pînă și astăzi biserica greacă pomenește evenimentul prin slujbe la aceeași dată mobilă: este sărbătoarea Triumfului ortodoxiei (Duminica ortodoxiei).

Bizanțul și lumea arabă

Cearta în jurul imaginilor nu fusese decît unul dintre aspectele — cît de important însă! — al situației noi în care se aflau

bizantinii ca urmare a apariţiei arabilor pe primul plan al istoriei.

Lumea arabă a jucat atunci faţă de Bizanţ un rol comparabil, într-o anumită măsură, cu acela pe care îl deţinuse Iranul sasanid, în cursul secolelor precedente, de duşman fascinant şi fascinat. Stăpîni pe teritorii care se întindeau din Persia pînă în Spania, arabii nu visau decît să continue a-şi întinde dominaţia asupra unor meleaguri noi. Împăraţii de la Constantinopol au fost nevoiţi în mai multe rînduri să le respingă incursiunile în Asia Mică. În 827, arabii veniţi din Spania cuceriră Creta, pe care o transformară în bază pentru raidurile lor de corsari în Mediterana răsăriteană. Începînd din 831, arabii aglabizi porniţi din Tunisia întreprinseră în mai multe etape cucerirea Siciliei, din care Bizanţul nu mai poseda, în 859, decît Siracusa şi Taormina. De asemenea ei trecură în Italia meridională, unde puseră stăpînire pe Taranto (839) şi pe Bari (841). Conflictele armate nu împiedicau însă relaţiile intelectuale, comerciale şi chiar politice, cînd era vorba să se încheie un armistiţiu sau să se reglementeze plata tributului. Domnitorii bizantini şi arabi nutreau stimă unii faţă de alţii şi se socoteau incomparabil superiori şefilor barbari din Occident. Nicolae Misticul, elev şi urmaş al patriarhului Fotie, scria unui emir arab din Creta, în veacul al IX-lea: « Cele două puteri ale întregului Univers, a sarazinilor şi a romanilor, se deosebesc şi strălucesc aşa cum strălucesc pe firmament cei doi luceferi. » Aceste cuvinte sînt ca un ecou al vorbelor lui Teofilact Simokatta, pentru care Constantinopolul şi Ctesiphonul, fosta capitală a sasanizilor, erau asemenea celor doi ochi ai lumii.

Pentru a organiza teritoriile asupra cărora domneau şi pentru a menţine în ele o viaţă civilizată, califii Omeiazi au fost siliţi să îşi asigure concursul unor slujbaşi şi artişti bizantini în Siria şi în Egipt, sau persani în Mesopotamia şi în Iran. Ei au adoptat regulile şi metodele administraţiei bizantine şi au păstrat obiceiul de a redacta

documentele oficiale în limba greacă. Întemeietorul dinastiei, Moavia, a imitat ceremonialul de la curtea din Constantinopol. Monedele Omeiazilor au reprodus, pînă la sfîrşitul secolului al VII-lea, tipurile de monede bizantine sau sasanide. Iar cînd Abd el-Melik (685—705) a înfăţişat pe monedele sale lancea Profetului, el nu a făcut altceva decît să se inspire din crucea de pe monedele bizantine.

În posesiunile Omeiazilor, arta bizantină a supravieţuit sub două aspecte deosebite, după mediile sociale cărora li se adresa. Pusă în slujba califilor, ea se prefăcu progresiv într-o artă princiară musulmană cu aspect profan, în care pătrundeau de asemenea elemente iraniene. Dimpotrivă, în comunităţile creştine ea decăzu şi sfîrşi prin a se stinge.

Am văzut mai înainte (pag. 82) că artişti bizantini lucraseră la Cupola de pe Stîncă (Kubbet es-Sachra), de la Ierusalim, şi la Marea Moschee de la Damasc. Castelele Omeiazilor, construite în cursul primei jumătăţi a secolului al VIII-lea, datorează mult tradiţiilor bizantine, în ceea ce priveşte arhitectura şi decorul lor pictat sau sculptat. Pentru ziduri s-a continuat folosirea tehnicii frumoaselor pietre cioplite în unghiuri drepte, îngrijit îmbinate, a cărei tradiţie provenea, cu mult înainte de epoca bizantină, din epoca romană. Planurile au rămas, în elementele lor esenţiale, conforme modelelor anterioare. Sala de tip bazilical apare adesea, fără îndoială pentru audienţele princiare. Palatul Mşatta, construit probabil sub el-Ualid al II-lea (743—749), cuprinde o sală triconcă a cărei ascendenţă bizantină este neîndoielnică. Decorul acestor reşedinţe nu se înscrie mai puţin în tradiţia artei ornamentale a Bizanţului. Multă vreme friza sculptată din castelul Mşatta a fost considerată ca una dintre operele cele mai caracteristice ale artei creştine din Răsărit! Figurile omeneşti sculptate, din palatul Kasr al-Hayr, construit de califul Hişam pe la 730, amintesc de cele de la Palmyra. Intervenţia unor artişti bizantini în executarea fres-

celor de la Kusayr Amra, în Iordania, în al doilea pătrar al secolului al VIII-lea, a dus la scrierea numelor personajelor în limbile arabă și greacă. În arhitectură, turnul bisericilor siriene a dat naștere minaretului cu secțiune pătrată. Termele romano-bizantine s-au prelungit în hammam-urile musulmane.

Evoluția artei a urmat o cale aproape inversă în comunitățile creștine. Arabii lăsaseră libertatea cultului populațiilor cucerite, care trebuiau doar să recunoască supremația politică a noilor lor stăpîni și să le plătească un bir special pentru a compensa scutirea de serviciul militar. Sfîntul Ioan Damaschinul, care a fost unul dintre cei mai mari teologi ai bisericii bizantine și, în același timp, un înalt funcționar al curții Omeiazilor, este un bun exemplu al vitalității păstrate de creștinism pe meleagurile Islamului la începutul veacului al VIII-lea. Pe de altă parte, sectele eretice, monofizite și nestoriene, s-au bucurat de o libertate pe care nu o cunoscuseră pe vremea bizantinilor. Aceste comunități creștine continuară să zidească biserici și să le decoreze uneori cu fresce. De asemenea, împodobiră manuscrise cu miniaturi. Dar, spre deosebire de califi, ele nu aveau resursele necesare pentru a chema artiști de la Constantinopol, nici pentru a se adresa celor mai buni meșteri locali. Arta căpătă astfel aspecte populare, care, în unele ocazii, puteau să nu fie lipsite nici de forță, nici de savoare. Dar ea s-a secătuit și s-a fosilizat pe măsură ce numărul credincioșilor s-a redus ca urmare a convertirii la religia islamică a creștinilor doritori să pătrundă în clasa dominantă și să scape de impozitul special pe care altfel erau siliți să-l plătească. Paralel, limba arabă a eliminat nu numai greaca, în documentele oficiale, ci și copta și siriana, socotite limbi vorbite de poporul de rînd. Atunci s-a constituit o literatură creștină în limba arabă. Ruptă de Bizanț, arta creștină din Orientul Apropiat asiatic s-a îndreptat spre moarte. Proba de control asupra rolului hotărîtor

pe care l-a jucat Constantinopolul ca factor educativ în materie de artă era făcută.

Prăbuşirea Omeiazilor în 750 şi preluarea puterii de către Abbasizi — urmaşii lui Abbas, unchiul Profetului — avură drept consecinţă îndepărtarea artei arabe de arta Bizanţului. Noii stăpîni îşi construiră o capitală în Irak, la Bagdad, în apropiere de Ctesiphon, antica reşedinţă a parţilor şi a sasanizilor. Ei s-au sprijinit pe iranieni, iar tradiţiile Persiei sasanide au oferit pentru început elementele constitutive ale activităţilor artistice pe care le-au patronat. Arhitectura abbasidă a reluat în Iran construcţia de cărămidă, folosirea bolţilor şi a cupolelor pe trompe de colţ, anumite dispozitive ale planurilor palatelor regale. Dar, prin intermediul monumentelor omeiade, ea a moştenit trăsături bizantine, mai ales în decor.

Bizanţul şi Europa occidentală

În schimb, ruptura dintre Bizanţ şi Europa occidentală se adîncea tot mai mult. Papii au încetat să se socotească supuşi ai împăraţilor de la Constantinopol, a căror politică iconoclastă o condamnau şi a căror neputinţă de a-i apăra împotriva înaintării longobarzilor o constatau pe pielea lor. Începînd cu Ştefan al II-lea (752—757), ei au dobîndit alianţa şefilor franci, care le recunoscură putera temporară asupra fostului ducat al Romei. Încoronarea lui Carol cel Mare ca împărat de către papa Leon al III-lea în ziua de 25 decembrie a anului 800 a desăvîrşit ruptura politică. Bizantinii socotiră acest eveniment ca pe o adevărată uzurpare a titlului de împărat, pe care îl considerau rezervat suveranului care domnea la Constantinopol, în ochii lor singurul moştenitor al împăraţilor romani. În plus, înaintarea longobarzilor redusese posesiunile lor din Italia: exarhatul Ravennei, cu capitala sa, căzuse în cursul anului 751. La începutul secolului al IX-lea, Carol cel Mare, punînd stăpînire pe regatul longobard, a dorit să cucerească şi aşezările din laguna

veneţiană, ai cărei locuitori, în marea lor majoritate, faţă de pretenţiile pe care le aveau « barbarii » duşmani asupra teritoriilor lor, rămîneau în chip firesc credincioşi Imperiului strămoşilor lor, adică Imperiului roman a cărui capitală era la Constantinopol. La capătul unor negocieri destul de îndelungate, Mihail I Rangabe (811—813) acceptă, în 812, să îi recunoască lui Carol cel Mare titlul de împărat, cu condiţia de a păstra insulele veneţiene, cap de pod al negoţului bizantin îndreptat spre Italia de nord, Franţa şi Germania. Veneţia avea să preia ştafeta de la Ravenna, ca centru de răspîndire a influenţelor bizantine în Occident. Regiunile grecizate din Italia meridională rămîneau parte integrantă din Imperiul bizantin.

Dar, deşi îşi afirma independenţa politică, Imperiul lui Carol cel Mare nu înceta să privească înspre Bizanţ. Împăratul şi episcopii din Occident urmăreau cu interes desfăşurarea luptei iconoclaste. *Cărţile caroline* din 790, conciliul de la Frankfurt din 794 şi acela de la Paris din 825 luară poziţie în această dezbatere şi definiră o atitudine independentă condamnînd atît distrugerea imaginilor, cît şi venerarea lor. Asupra acestui din urmă punct, francii se arătau chiar mai intransigenţi decît papii şi decît italienii. Teologii lor respingeau temele hagiografice, oricînd susceptibile să ducă la perversiunile iconolatriei şi politeismului. Ei recomandau în schimb subiecte cu o valoare pedagogică: scenele din viaţa lui Hristos, viziunile teofanice şi imaginile care, prin simboluri şi alegorii, demonstrau marile adevăruri creştine.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Epoca iconoclastă nu mai oferă acea diversitate de tipuri, cu aspect încă roman, care alcătuise bogăţia şi farmecul arhitecturii paleocreştine. Războaiele împotriva arabilor sau a bulgarilor şi certurile religioase nu au fost favorabile construirii unor noi biserici. Constructorii au exploatat formulele arhitecturii cu cupole elaborate în cursul veacurilor al VI-lea şi al VII-lea, reţinînd mai ales pe acelea care se trăgeau din planul bazilical, dar fără să le aducă inovaţii esenţiale.

Sfînta Irina de la Constantinopol Atunci cînd, sub Constantin al V-lea Copronimul, s-a rezidit Sfînta Irina de la Constantinopol, distrusă, cu excepţia pronaosului, de cutremurul de pămînt din 26 octombrie 740, s-au respectat temeliile bisericii lui Iustinian, dar, fără îndoială, s-a modificat puţin aspectul elevaţiei. Pe o bazilică cu trei nave, precedată de un nartex şi de un atrium cu trei porticuri, se ridică o cupolă cu tambur sprijinită de bolţi în leagăn, care desenau cele trei braţe ale unei cruci, la est, la nord şi la sud. La vest, acolo unde în epoca lui Iustinian se afla probabil o boltă în leagăn, s-a construit o calotă eliptică, susţinută şi ea, în compartimentele din colţuri, de două mici

arcuri în leagăn *(plan 21; il. 77)*. Aceste suprastructuri, larg desfăşurate şi limpede articulate, dau edificiului o mare amploare şi un caracter de reală unitate şi, în acelaşi timp, îl luminează din abundenţă. În exterior, apariţia unui tambur, încă destul de scund, marchează un progres faţă de Sfînta Sofia. Peste pronaos şi peste colaterale se află tribune, după vechea formulă constantinopolitană.

Sfînta Sofia de la Salonic

La Sfînta Sofia de la Salonic, a cărei dată nu este sigură şi pe care înclin să o consider, împreună cu mulţi alţi arheologi, cu puţin posterioară Sfintei Irina de la Constantinopol, s-a reluat, ameliorîndu-l în anumite puncte de detaliu, un plan de bazilică cu cupolă care fusese practicat în secolul al VII-lea (cf. pag. 98): cupola este sprijinită aici de patru bolţi în leagăn, pe care stîlpii goi pe dinăuntru — şi nu masivi, ca mai înainte — o înscriu într-un careu mărginit la nord, la vest şi la sud de galeria în formă de π răsturnat, desenată de colaterale şi de pronaos. Proscomidia şi diaconiconul se află tot în dreptul stîlpilor de la est şi nu sînt încă aşezate în axul colateralelor, aşa cum aveau să fie ulterior *(plan 22 ; il. 78)*. Cupola, încastrată la exterior într-un cub, este greoaie ca orice lucrare dintr-o epocă de tatonări.

Veneţia

Tînăra cetate a Veneţiei, care intră în istorie la începutul secolului al IX-lea ca un oraş aparţinînd Imperiului bizantin, nu putea decît să se întoarcă spre Constantinopol pentru a-şi găsi modelele bisericilor cu care înţelegea să îşi sfinţească şi să îşi împodobească solul.

Sub dogele Agnellus Partecipacius (Parteciaco) (811—827), al cărui prenume, foarte răspîndit la Ravenna, aminteşte de legăturile care îi uniseră pe locuitorii lagunei cu vechea capitală a exarhatului, căzută sub dominaţia longobarzilor, episcopul
253 Ursus — alt nume ravennat ! — a decis să se

reconstruiască sau să se mărească, la Olivolo, în grupul insulelor rialtine, catedrala consacrată sfîntului Petru, sfîntul cel mai venerat în Italia. Nu cunoaştem planul acestui edificiu, dar ştim că Agnellus Partecipacius a mutat aici moaştele sfinţilor Serghios şi Bacchos, patroni ai curţii imperiale de la Constantinopol. Capela ducală, dedicată sfîntului militar grec Teodor, a fost ridicată în anul 819, sau puţin mai înainte, de către un grec bogat, cu numele de Narses, pe care cronicile l-au confundat cu vestitul său omonim, generalul lui Iustinian. Nici planul acestei biserici nu ne este cunoscut, dar textele ne arată că era decorată cu picturi — fresce sau mozaicuri — şi că era împodobită cu coloane şi placaje de marmură.

Fiul lui Agnellus, dogele Iustinian Partecipacius (827—829), stătuse un timp la Constantinopol, de unde se întorsese încărcat de onoruri. Luase titlul de « consul imperial şi smerit duce al Veneţiei ». Prenumele său arată cîtă admiraţie exista în familia sa faţă de Bizanţ şi, comparat cu acela al tatălui său, dovedeşte că influenţele Mediteranei răsăritene se exercitau direct, pornind din capitala Imperiului şi nu ca mai înainte prin intermediul Ravennei. La cererea lui Leon al V-lea Armeanul, Iustinian Partecipacius a pus să se construiască o biserică întru cinstirea sfîntului Zaharia, tatăl sfîntului Ioan Botezătorul. După mărturia cronicilor, împăratul « îi trimise nu numai aur, argint şi alte lucruri necesare, ci şi oameni şi meşteri minunaţi în arhitectură ». Nu avem mai multe informaţii decît pentru edificiile precedente asupra planului acestei biserici, distruse de un incendiu în 1105, dar, datorită intervenţiei unor constructori greci, s-a presupus că ea a fost poate acoperită de o cupolă, cum a putut să fie şi Sfîntul Teodor.

Iustinian Partecipacius lăsă prin testament văduvei sale şi fratelui şi urmaşului său Ioan (829—836) grija de a construi biserica destinată să adăpostească rămăşiţele pămînteşti ale sfîntului Marcu, pe care doi negustători, Buono di Malamocco

și Rustico di Torcello, pretindeau că le aduseseră de la Alexandria, în 828—829, pentru a oferi Veneției un avantaj prețios în lupta sa împotriva patriarhatului rival de la Aquileia, controlat de longobarzi. Săpăturile efectuate de prof. Forlati în 1950 au arătat că prima biserică San Marco nu a fost — așa cum s-a crezut în general pînă atunci — o bazilică cu șarpantă, ci un edificiu în cruce liberă, avînd cupole peste brațele laterale, după modelul Sfinților Apostoli de la Constantinopol și al Sfîntului Ioan de la Efes *(plan 23)*. Această imitare a unui plan arhitectural care nu mai era practicat pe atunci în Imperiu, dar care dăruise monumente maiestuoase sub Iustinian, este un indiciu că Veneția era stăpînită de ambiția — care, cu timpul, a crescut — de a-și aroga titlurile de noblețe de care era lipsită, pretinzînd a fi moștenitoarea și continuatoarea unui prestigios trecut. Interpretînd mărturiile unor cronicari, dl. Demus a presupus că cupolele primei biserici San Marco ar fi fost de lemn, ca și acelea ale bisericilor San Donato de la Murano și Santa Fosca de la Torcello. Biserica a fost grav avariată de un incendiu, cu prilejul unei răscoale, în 976. Ea a fost refăcută pe cît se pare după același plan.

ARHITECTURA PROFANĂ

Textele nu ne-au păstrat amintirea nici unei construcții de seamă în Marele Palat de la Constantinopol, în lungul secol care începe cu Leon al III-lea (717—741) și se încheie cu Leon al V-lea (813—820). Fără îndoială că împărații au fost prea ocupați cu războaiele împotriva arabilor și bulgarilor, sau cu conflictele interne spre a mai avea răgazul să se gîndească la construcții.

Situația se schimbă în chip radical sub ultimul dintre suveranii iconoclaști, Teofil (829—842), principe cultivat și rafinat, doritor să rivalizeze cu splendorile de la curtea Abbasizilor și să afirme

în ochii lumii întregi că Bizanțul păstra cu orice preț supremația. Cînd în 831 Ioan Gramaticul s-a întors uluit de la Bagdad, unde condusese o ambasadă cu misiunea de a negocia pacea, el și-a convins fostul elev — Teofil — să ridice în fața Constantinopolului, pe coasta Asiei, la Bryas (la est de actualul Maltepe) un palat care «prin plan și decorație reproducea fără nici o schimbare palatele sasanide». Teofil a înconjurat construcția cu grădini vaste, numite *paradeisoi* (ceea ce implică poate că în ele se creșteau și animale) și a adus apă din abundență de la izvoarele din vecinătate. Însă, chiar dacă acest palat îl imita pe acela al prinților arabi, el rămînea al unui împărat creștin prin prezența unei săli închinate Maicii Domnului și a unei biserici consacrate sfîntului Mihail și unor sfinți martiri. Dl. Semavi Eyice a găsit poate o parte din temeliile palatului de la Bryas la Küciuk-kale. Aici se mai văd încă resturile unei cisterne boltite și ale unei săli pătrate, peste care s-ar fi putut ridica o cupolă.

La Marele Palat, Teofil a construit, după unele formule tradiționale în arta bizantină, o nouă sală a tronului numită, din cauza planului său, *Triconc* și un portic semicircular, care datorită formei căpătă numele de *Sigma** (un portic asemănător se află reprezentat pe mozaicurile din Marea Moschee de la Damasc). Bolțile Triconcului și tavanul Sigmei erau acoperite în întregime de un fond mozaicat de aur. Din Sigma se cobora în curtea Fialei (fîntînă), al cărui centru era ocupat de o fîntînă de bronz împodobită în mijloc cu un con de brad, de aur, și al cărei ghizd era placat cu argint. Marginile curții erau ocupate de trepte de marmură întrerupte de paliere. Pe unul din aceste paliere, un portic mic, tot de marmură, adăpostea lei de bronz, din a căror gură țîșnea apa. Acest anasamblu, inspirat dintr-o estetică a teraselor și a scărilor monumentale pe care Bizanțul o moștenise de la Persia ahemenidă prin intermediul Pergamului și al Romei,

* Litera Σ din alfabetul grecesc.

alcătuia un cadru menit să întărească strălucirea serbărilor care se desfăşurau înlăuntru lui. Imitînd chioşcurile arabe, Teofil presără în vegetaţia din jurul Triconcului şi Sigmei somptuoase pavilioane cu nume adesea poetice: Amor (Eros, unde se păstrau armele !), Perla (Margarites, care îşi trăgea numele din frumuseţea decorului pereţilor şi pardoselii), Musicos (cu pereţii acoperiţi cu plăci de marmură policromă imitînd mozaicurile), Carianos (cu placaje de marmură din Caria), Pyxites (care slujea de vestiar) şi Camilas.

Teofil dăduse frîu liber şi gustului pentru miraculosul ştiinţific, care era propriu epocii sale pasionate după experienţele de chimie şi de fizică, şi nu trebuie să fim uimiţi dacă îl aflăm şi la elevul lui Ioan Gramaticul. Sub Sigma era amenajat pavilionul *Mysterion*, unde se produceau surprinzătoare efecte de acustică. În marea sală a Magnaurei, dorinţa sa de a exalta măreţia imperială pentru a-i ului pe spectatori l-a făcut să instaleze nişte automate, foarte îndrăgite de principii arabi de la Bagdad şi de la Cairo. Astfel, un platan de aur, în care se cuibăreau păsările, îi umbrea tronul, numit « tronul lui Solomon » pentru că era precedat de şase trepte şi flancat de lei de aur, ca şi acela al regelui Ierusalimului. În timpul audienţelor, cînd se prosternau ambasadorii, păsările zburau şi cîntau, tronul se înălţa, leii se ridicau pe labele dinapoi, răgeau şi loveau cu coada în podea. De cealaltă parte a sălii, se auzeau sunetele orgilor de aur împodobite cu emailuri şi nestemate.

PICTURA MONUMENTALĂ

BISERICILE

Iconoclasmul bizantin nu condamna nici arta în general, nici reprezentarea unor fiinţe vii, ci numai arta religioasă figurativă. În biserici el admitea crucile sau subiectele profane. Din acest punct de vedere atitudinea sa faţă de imagini este deosebită de aceea a Islamului, care proscria reprezentarea oamenilor şi animalelor în edificiile de cult.

Împăraţii iconoclaşti au poruncit distrugerea în biserici a tuturor picturilor, murale sau portative, tratînd subiectele sacre. Dar aceste măsuri nu fuseseră aplicate cu aceeaşi străşnicie în fiecare provincie a Imperiului. Ele fuseseră efective mai cu seamă sub Constantin al V-lea (741—775), în capitală şi în oraşele din apropiere. Mozaicurile executate în Sfînta Sofia sub Iustin al II-lea nu au scăpat nici ele. Se mai vede încă şi astăzi cum, într-o încăpere din unghiul sud-vest, la etaj, busturile de sfinţi înscrise în medalioane au fost înlocuite prin cruci şi cum inscripţiile care indicau numele au fost cu totul şterse.

Cruci în biserici

Iconoclaştii au aşezat şi în abside tot crucea. Cea din Sfînta Irina de la Constantinopol s-a păstrat în bună stare. În Sfînta Sofia

de la Salonic nu se mai văd decît extremităţile braţelor crucii, de o parte şi de alta a Fecioarei care a înlocuit crucea în a doua jumătate a veacului al IX-lea, după reinstaurarea imaginilor. În această biserică, bolta în leagăn din faţa absidei este decorată, după o formulă înrudită cu aceea a bolţilor din biserica Sfîntul Gheorghe de la Salonic, cu mici dreptunghiuri încadrînd alternativ cruci argintate şi frunze de iederă. De asemenea se pot citi monogramele cu numele arhiepiscopului Teofil, al împărătesei Irina şi al fiului ei, Constantin al VI-lea: ceea ce îngăduie să se creadă că aceste mozaicuri au fost realizate cu prilejul călătoriei pe care a întreprins-o *basilissa* în Macedonia, în cursul anului 784, cu trei ani mai înainte de prima restaurare a imaginilor. La Niceea, iconoclaştii au înlocuit cu o cruce Fecioara din absida datînd de la sfîrşitul secolului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea: pe fotografiile Institutului arheologic rus de la Constantinopol, făcute înainte de distrugerea edificiului, se mai desluşesc încă urmele braţelor crucii împrejurul Fecioarei în picioare, refăcută după anul 843 *(il. 109* bis). Dar iconoclaştii au lăsat în cheia bolţii în leagăn din faţa absidei reprezentarea simbolică a Etimasiei.

După cît se pare crucile au alcătuit partea esenţială a decorului pictat din anumite biserici rupestre dintre cele mai vechi, din Cappadocia. Pe tavanul uneia din navele bisericii numită a Sfîntului Vasile de la Elevra, în apropiere de Sinassos, este pictată o cruce cu pietre nestemate, care se desprinde pe un fundal în reţea ca o tablă de şah, mărginit de un brîu din împletituri *(il. 79)*. Peretele absidei este împodobit cu trei cruci pe un cîmp de flori şi frunze. Între braţele celei din mijloc o inscripţie ne arată că este vorba de « crucea vedeniei lui Constantin ». Deasupra concei, trei medalioane legate prin ornamente împletite cuprind cruci « de Malta » cu inscripţii menţionînd numele lui Avraam, Isaac şi Iacov: sînt deci reprezentări pur simbolice ale celor trei patriarhi.

Pe peretele de vest o cruce este însoțită de o inscripție care grăiește: « Imaginea pe care o vedeți aici nu este nedemnă de Cel care nu admite nici o imagine ». Și totuși, pe marginile superioare ale absidei au fost reprezentați, în aceeași epocă, doi ierarhi ale căror nume sînt șterse: unul pare să fi fost sfîntul Vasile. Portretele întemeietorilor liturghiei fuseseră oare considerate ca avînd mai degrabă o valoare istorică decît sacră? Probabil că rigoarea concepțiilor iconoclaste avea trepte diverse.

Subiecte profane

În ce privește pereții bisericilor, un fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr (Migne, *Patrologia graeca*, t. 100, col. 1120) ne informează că, în biserica Fecioarei Născătoare din Blacherne, Constantin al V-lea a dispus să fie îndepărtate picturile cu subiecte evanghelice, înlocuindu-le cu arbori, păsări, patrupede și împletituri de frunze de iederă în care se înscriau cocori, corbi și păuni. S-ar fi putut spune că biserica devenise o livadă și o colivie. Constantin al V-lea readucea astfel la mare cinste o tendință care fusese gata să biruie la începuturile artei creștine și din care se inspiraseră mai ales picturile din bisericile Sfîntul Ștefan și Sfîntul Serghie de la Gaza, sau acelea din partea inferioară a multor biserici copte. Am văzut mai înainte (pag. 108—109) că, după mărturia altui fragment din Viața sfîntului Ștefan cel Tînăr *(op. cit.*, col. 1113), decorul mai multor biserici vechi de la Constantinopol cuprindea reprezentări de arbori, de păsări, de felurite animale sau scene « satanice » — curse de cai, scene de vînătoare, de teatru și de jocuri din hipodrom. Cînd, din porunca lui Constantin al V-lea, iconoclaștii au distrus imaginea lui Hristos și a fecioarei din biserici, ei au lăsat neatinse aceste decoruri profane, ba chiar le-au și curățat. Reapariția acestui curent artistic în biserici însemna reîntoarcerea la o artă de pur agrement, despuiată de orice emoție spirituală.

Patru capele de la Naxos păstrează picturi murale din această vreme. Se remarcă mai ales

păsări, cu gîtul înfăşurat în panglici după moda sasanidă şi cu articulaţiile exagerat marcate *(il. 81)*. Dar, în ansamblu, mozaicurile sau frescele cu care iconoclaştii au împodobit bisericile au fost distruse după anul 843, întrucît ele erau socotite drept o nelegiuire.

Panouri votive imperiale

Fiind vindecată de o hemoragie cu ajutorul vestitului izvor tămăduitor din mînăstirea Maicii Domnului de la Constantinopol, împărăteasa Irina a pus să se execute în tehnica mozaicului, pe pereţii bisericii acestei mînăstiri, două panouri simetrice, în care erau reprezentaţi de o parte şi de cealaltă împărăteasa şi fiul ei, Constantin al VI-lea, aducînd sanctuarului drept mulţumire lui Dumnezeu, veşminte şi draperii ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. Aceste opere decurgeau din pictura votivă imperială, care elaborase mai înainte, între altele, tablourile lui Iustinian şi Teodora din San Vitale.

Nici un text şi nici un monument nu ne-a păstrat amintirea picturilor murale religioase executate în timpul primei reinstaurări a imaginilor, între cele două crize iconoclaste.

Fresce şi mozaicuri de la Roma

Pictura religioasă bizantină s-a menţinut în Italia, fiind sustrasă în fapt, dacă nu şi teoretic, autorităţii împăraţilor de la Constantinopol. Ea se impusese la Roma pe la sfîrşitul veacului al VI-lea şi dăduse aici cîteva dintre cele mai bune opere ale sale sub pontificatul lui Ioan al VII-lea (705—707), la începutul veacului al VIII-lea. Sosirea unor călugări şi artişti greci, care fugeau de persecuţia iconoclastă, a întărit acţiunea pe care arta bizantină o îndeplinea, răspîndindu-i înrîurirea pînă destul de departe.

Aflăm îndeajuns de bune exemple ale acestei picturi în multe dintre frescele votive care au continuat să fie executate în Santa Maria Antiqua.

LIPSESC
pag. 262 - 263 din
cartea tipărită

măreție. Aceste trăsături se regăsesc în mozaicurile din absidă, imitate după acelea din biserica Sfinții Cosma și Damian. Pe un fundal albastru, străbătut de nori purpurii, se proiectează un Hristos matur, făcînd semnul binecuvîntării, dar al cărui trup și-a pierdut orice urmă de volum și s-a alungit. El este înconjurat de sfinți și de ctitor: la dreapta sa, sfîntul Pavel, sfînta Prassede și Pascal I; la stînga sa, sfîntul Petru, sfînta Pudenziana (sora sfintei Prassede) și sfîntul Zenon. Ca și în biserica Sfinții Cosma și Damian, la extremitățile bolții se înalță doi palmieri, pe unul din ei stînd o pasăre fenix. Pe primul arc de triumf fusese tratat un subiect inspirat din transferul, în biserici, a unor moaște de sfinți păstrate în catacombele pe atunci părăsite: două grupuri de aleși se apropie de Ierusalimul ceresc, unde se văd Hristos schimbat la față, Fecioara, Ioan Botezătorul și apostolii.

Mai multă somptuozitate cromatică există în mozaicurile cu fond de aur din capela Sfîntului Zenon, amenajată de Pascal I în colateralul drept al bisericii Santa Prassede pentru a adăposti mormîntul mamei sale, Teodora. Pe calotă, după un motiv cunoscut din capela arhiepiscopală și din San Vitale de la Ravenna, patru îngeri-cariatide, extrem de alungiți, pentru a răspunde exigențelor liniilor arhitecturale, poartă un medalion cuprinzînd bustul lui Hristos. Pe pereți, în lunete sînt înfățișate Schimbarea la Față (deasupra altarului), busturile Fecioarei, ale unor sfinți și apostoli, precum și Mielul divin, pe o movilă de unde țîșnesc cele patru fluvii ale Raiului și pe care o străjuiesc patru cerbi. Pe peretele de la intrare, sfinții Petru și Pavel aclamă Tronul pregătit pentru a Doua Venire, amintind de apostolii din pretinsul Mausoleu al Gallei Placidia și de aceia din baptisteriul de la Ravenna, dar cu mai multă zvelțețe în proporții și cu mai multă abstractizare decorativă în tratarea drapăriilor.

Tot lui Pascal I i se datorează mozaicurile celorlalte două biserici pe care le-a zidit la Roma.

Cele din absida bisericii S. Cecilia se inspiră de asemenea din Sfinții Cosma și Damian: Hristos, în picioare, făcînd gestul binecuvîntării, este înconjurat aici, la dreapta sa, de sfîntul Pavel, de sfînta Cecilia și de papa Pascal, ctitorul, și, la stînga sa, de sfîntul Petru, de sfîntul Valerian și de sfînta Agata. Dedesubt Mielul este încadrat de două grupuri de cîte șase oi, simbolizînd apostolii. Desenul cutelor veșmintelor a fost tratat cu îndrăzneală, fără nici o grijă față de realism, în așa fel încît să accentueze căldura coloritului și caracterul straniu al figurilor. În absida din biserica Santa Maria in Domnica, o Fecioară tronînd, cu Pruncul, a cărei majestate austeră rămîne foarte bizantină, este înconjurată de îngeri care se adună în jurul ei pentru a o cinsti și a o adora cu un soi de fervoare umană, foarte deosebită de măreția distantă cu care sînt înfățișați în Răsăritul mediteranean. Poate că tocmai aici, în această epocă, desenul și coloritul devin irealiste în chipul cel mai cutezător.

După Pascal I stilizarea mozaicurilor de la Roma a decăzut însă în formule înțepenite, poate pentru că, din lipsa unei mari arte religioase în însăși capitala Constantinopol, ea nu mai afla posibilitățile de a se reînnoi prin contacte dătătoare de viață. Constatăm aceasta în absida din biserica San Marco, reconstruită de Grigore al IV-lea (828—844). Potrivit temei tratate în bisericile anterioare, Hristos în picioare și făcînd semnul binecuvîntării este înconjurat de personaje: la dreapta sa, sfinții Felicissimus și Marcu evanghelistul, precum și papa Grigore al IV-lea; la stînga sa, sfinții Marcu (papa) și Agapit și sfînta Agnes. Fiecare este așezat, ca o statuie, pe un soclu purtînd numele său. Contururile figurilor sînt desenate cu mai multă asprime. Repetiția aceleiași scheme iconografice devine monotonă.

Pictura de la Roma, condamnată la dispariție dacă ar fi continuat să meargă pe această cale, s-a îndepărtat de Bizanț pentru a participa la înflorirea artei carolingiene.

Pictura profană, pe care împăraţii iconoclaşti o reintroduseseră în biserici, continua să fie practicată în domeniile care îi fuseseră cu deosebire proprii. Leon al III-lea, sau, mai degrabă, Constantin al V-lea, a pus să se reprezinte în mai multe edificii luptele sale victorioase împotriva arabilor şi bulgarilor. Mozaicurile din unele pavilioane construite de Teofil în jurul Triconcului înfăţişau, deasupra unor socluri de marmură policromă, animale, personaje culegînd fructe, arbori, ghirlande, sau chiar arme. În Musicos, mozaicul pavimentar, tot de marmură policromă, evoca o cîmpie smălţată cu flori. În Milion, un fel de arc de triumf cu cupolă, care marca punctul de pornire al diferitelor drumuri imperiale, Constantin al V-lea înlocuise imaginile sinoadelor cu episoadele unei curse în care ieşise învingător vizitiul său favorit.

ICOANELE

Gustul pentru icoane era atît de puternic în Imperiul bizantin încît executarea lor a fost desigur continuată într-o clandestinitate relativă. Textele ne-au păstrat amintirea unor pictori care au fost mutilaţi deoarece călcaseră interdicţiile imperiale: astfel, în prima jumătate a secolului al IX-lea, călugărului Lazăr, zugrav de icoane, i s-au ars mîinile cu fierul roşu.

Printre icoanele care au ajuns pînă la noi nici una nu a putut fi atribuită unor ateliere care ar fi lucrat în acea epocă înlăuntrul graniţelor Imperiului. Altfel stau lucrurile în Egipt, Siria şi Palestina, trecute sub dominaţia arabilor şi unde pictorii, scăpînd de sub autoritatea basileilor, lucrau în libertate. La mînăstirea Sinai se păstrează cîteva icoane care par să fi fost executate atunci în aceste provincii. Dar ele şi-au împrumutat reciproc atîtea elemente încît cel mai adesea este cu neputinţă să se atribuie cu certi-

tudine uneia sau alteia dintre provincii aceste opere cu aspect destul de popular, pictate în afara înriuririi directe a artei din capitală. Ele sînt îmbibate de o austeritate monahală şi de un soi de asprime expresionistă, accentuată încă şi mai mult de duritatea unui colorit destul de sărac, în care predomină net roşul, galbenul şi verdele. Cunoaştem, de exemplu, o Răstignire, a cărei iconografie, amănunţită, rămîne mai apropiată de Evanghelia lui Rabula *(il. 36)* decît de fresca, aproape contemporană, din Santa Maria Antiqua de la Roma *(il. 80)*; dar, de data aceasta, Hristos are ochii închişi, fiind deci reprezentat mort. Iconodulii, inspiraţi de teoriile lui Nichifor şi Teodor Studitul, înţelegeau prin aceasta să pună accentul pe natura umană a lui Hristos, de a cărei nerecunoaştere îi acuzau pe adversarii lor iconoclaşti.

MINIATURILE

Nu posedăm decît foarte puţine manuscrise împodobite care să fie datate din această epocă sau care să-i poată fi atribuite cu oarecare certitudine. Majoritatea acelor *scriptorii* bizantine, fiind dependente de curte şi de înaltul cler, au respectat cu stricteţe interzicerea imaginilor religioase.

Cum era şi firesc într-o epocă în care înflorea gustul pentru cunoaşterea enciclopedică, multe lucrări ştiinţifice au fost împodobite cu miniaturi, dar ele se inspirau din modele mai vechi. Ptolemeul de la Vatican, executat între anii 813 şi 820, sub Leon al V-lea, ne oferă un bun exemplu *(il. 83)*. Semnele zodiacului, Helios şi Selena pe carul lor, aparţin unor prototipuri romane. Din punctul de vedere al tehnicii, miniaturistul a păstrat procedeele antice ale picturii « en grisaille » şi ale umbrelor purtate pentru a reda modelcul. Desenul rapid este rodul unui real meşteşug, dar în stil nu apare nimic nou.

În numeroase manuscrise religioase, cum este Evanghelierul de la Leningrad, datat din anul

815, decorul, supunîndu-se celor mai stricte principii ale iconoclasmului, se limitează la cruci şi la motive pur ornamentale *(il. 84)*. Frunzele de iederă sînt aici foarte frecvente. Ele nu se desfăşoară doar în volute, ci slujesc de asemenea la terminarea unor panglici ondulate, sau chiar la împodobirea unor cruci mari.

Totuşi, pe alocuri şi în anumite momente, s-au executat miniaturi cu subiecte religioase. Paleografia inscripţiilor cu litere unciale îndeamnă să se dateze în epoca iconoclastă portretele evangheliştilor Matei, Luca şi Marcu, inserate ulterior într-un Evangheliar din Biblioteca naţională de la Paris, scris în 1055 *(il. 85)*. Rapid în ce priveşte indicarea accesoriilor mobilierului, desenul are o vigoare deosebită în tratarea fizionomiilor şi în sugerarea materialităţii trupurilor sub faldurile veşmintelor.

Fără îndoială că la începutul celei de-a doua faze a crizei iconoclaste, în cercul partizanilor patriarhului Nichifor, condamnat la exil în 815, şi poate chiar mai precis printre călugării care l-au însoţit în surghiun, a fost realizată psaltirea Hludov, numită astfel după numele fostului său proprietar, un negustor moscovit din secolul al XIX-lea. Într-adevăr, dacă acest manuscris ar data abia din timpul patriarhatului lui Fotie (858—867, 877—886), aşa cum cred unii savanţi, este cel puţin ciudat faptul că nu s-a înfăţişat nici sinodul din 843, care a restaurat imaginile, nici făuritorii acestei victorii, patriarhul Metodie şi împărăteasa Teodora, şi nici cel mai combativ dintre iconoduli, Teodor Studitul. În schimb, mai multe miniaturi exaltă lupta lui Nichifor în favoarea imaginilor, iar principalul său adversar într-o doctrină, Ioan Gramaticul, sfetnicul lui Leon al V-lea şi inspiratorul sinodului iconomah din 815, nu poartă încă veşmintele de patriarh pe care avea să le îmbrace doar în 837. Ca şi în multe manuscrise anterioare, de pildă Evanghelia lui Rabula, marginile sînt decorate cu scene figurative, dar nu mai există miniaturi care să ocupe o jumătate sau o pagină întreagă. Printre

subiectele tratate se remarcă un mic număr de figuri ale unor sfinți izolați, reprezentări ale lui David (autorul Psalmilor) și mai ales episoade din Evanghelie, anunțate de Vechiul Testament și interpretate ele însele ca prefigurare a evenimentelor disputei iconoclaste. S-a acordat o mare însemnătate Răstignirii, care evoca martiriul suferit de partizanii imaginilor, aducîndu-le în același timp făgăduiala triumfului final, și teofaniilor care, pentru că revelaseră oamenilor chipul lui Dumnezeu, justificau existența unei arte religioase. Desenul acestor miniaturi este remarcabil de cursiv și rapid, în maniera picturilor pe papirus și a manuscriselor paleocreștine. Dar el este animat de mai multă vervă în subiectele polemice, care țintesc să arunce asupra iconoclaștilor tot disprețul și ridicolul, cum este scena în care Nichifor, ținînd în mîna stîngă o imagine în medalion a lui Hristos, îl calcă în picioare pe dușmanul său iconofob, Ioan Gramaticul, pe cînd deasupra lui sfîntul Petru îl strivește pe Simon Magul *(il. 86)*: Ioan Gramaticul nu fusese dealtfel poreclit « Magul » de către adversarii săi, din cauza experiențelor de laborator pe care le practica? Spre a accentua paralelismul, lui Ioan Gramaticul și lui Simon le scapă din mîini, primului o pungă cu bani, celui de-al doilea un vas din care se rostogolesc monede. Cu aceeași intenție cu care, în scena Răstignirii, Longhin sutașul împunge coasta Domnului, pe cînd Esop îi întinde buretele îmbibat cu oțet, s-au alăturat doi iconoclaști (un laic și un episcop) care spoiesc cu var o imagine a lui Hristos. Aceste miniaturi au o mare forță de expresie.

Este ispititor să credem, împreună cu dl. Kurt Weitzmann, că unul dintre manuscrisele bizantine cel mai abundent ilustrate, acela al lucrării *Sacra Parallela* de Ioan Damaschinul, păstrat la Biblioteca națională din Paris (ms. grec nr. 923) a fost împodobit cu miniaturi în secolul al IX-lea, fără îndoială în timpul perioadei iconoclaste, în Palestina, poate chiar la mînăstirea Sfîntul Sava de lîngă Ierusalim, căreia îi fusese egumen acest mare teolog al bisericii răsăritene.

3. SCULPTURA

Arta statuară imperială rămăsese la mare cinste, dar numai textele ne informează despre aceasta. După cum aflăm din textele *Patria*, o statuie a Irinei se ridica pe o coloană în fiala hipodromului de la Constantinopol. O altă statuie, a fiului ei, Constantin al VI-lea, se afla tot pe o coloană la Exakionion (fără îndoială o deformare a cuvîntului Exokionion, portic construit de Constantin în afara zidurilor de apărare).

Pe plăcile de îngrădire a altarului — descoperite, de pildă, la Sfîntul Dumitru de la Salonic, sau reutilizate în zidurile bisericii Mica Metropolie de la Atena — se desfășoară o ornamentație comparabilă cu aceea din manuscrisele religioase. Adesea crucea constituie aici motivul principal, la care se adaugă rozete, volute de frunze, elemente florale și împletituri. Uneori s-au reprezentat de asemenea animale reale sau fantastice, așa cum se făcea pe zidurile bisericilor și pavilioanelor din Marele Palat *(il. 87)*. Dar, pe cînd în pictura murală se căuta să se producă o impresie de viață pitorească, în genul operelor paleocreștine, pe plăcile sculptate motivele erau dispuse după scheme decorative antitetice, folosite de asemenea și la țesături.

4. ARTELE SOMPTUARE

În epoca iconoclastă, artele somptuare par să fi cunoscut o mare înflorire. Împărații care le-au favorizat cel mai mult propășirea au fost aceia care, interzicînd radical imaginile religioase, i-au obligat pe artiști să se întoarcă spre subiectele profane și să exalte măreția imperială, al cărei respect înțelegeau să-l impună adversarilor lor iconoduli și califilor arabi. Domniile cele mai rodnice au fost aceea a lui Constantin al V-lea (741—775) și aceea a lui Teofil (829—842). Dar nu putem judeca starea de lucruri decît după texte, dealtfel explicite. După mărturia Continuatorului lui Teofan, Mihail al III-lea (842—867) ar fi poruncit să fie date la topit cele mai frumoase piese de aurărie datorate tatălui său, Teofil. Pe de altă parte, operele marii picturi murale dispărînd, sîntem lipsiți de acele puncte de reper sigure pentru a data, prin comparație, creațiile artelor mobiliare. De asemenea, trebuie să ne ferim a crede că decorurile aniconice sau cu subiecte mitologice care se potriveau foarte bine epocii iconoclaste și implicit toate piesele împodobite în acest fel pot fi atribuite în mod necesar acestei perioade.

FILDEȘURILE

Mai mulți istorici ai artei au emis părerea com-
271 bătută mai sus, de exemplu în ce privește un

anumit număr de casete de fildeș decorate cu scene luate din repertoriul legendelor Antichității păgine. Dar, cum aceste casete se înrudesc prin stil și prin chenarul de rozete cu altele, decorate cu subiecte religioase, care au fost incontestabil executate în perioada « renașterii antichizante » din timpul dinastiei Macedonene, în secolele al X-lea și al XI-lea, astăzi se preferă datarea lor din această epocă.

Un fapt revelator al schimbării de atitudine intervenite în vremea iconoclasmului este că atunci s-au îndepărtat subiectele religioase care decorau un diptic, fără îndoială din secolul al VI-lea, păstrat astăzi în muzeul Cluny de la Paris, și că s-au sculptat apoi, pe cealaltă față a plăcuțelor, palmete și semne ale zodiacului (Săgetătorul și Capricornul) înscrise în medalioane, precum și scene de vînătoare și din viața de la țară în interiorul unor volute de frunze de acant (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, nr. 158, pl. 52).

METALELE PREȚIOASE

Arta metalelor prețioase continuă să se bucure de mare trecere. Constantin al V-lea avea un gust atît de pronunțat pentru aurărie încît a fost asemuit cu regele Midas, care avea darul să preschimbe în aur tot ce atingea. El a pus să i se făurească din acest metal vase și obiecte marcate cu imaginea lui. Cînd a construit biserica Maicii Domnului de la Far, a înzestrat-o cu uși de argint și cu un ciborium din același metal, suflat cu aur. Deasupra altarului a atîrnat porumbei de aur cu aripile acoperite de pietre verzi și de mărgăritare și ținînd în cioc o cruce de mărgăritare.

Teofil nu a îndrăgit mai puțin fastul. El a poruncit să se execute automate de aur — platani, păsări, lei — și orgi pe care le-a așezat în jurul tronului său din sala Magnaura (pag. 256). Pentapyrgion-ul — sipet avînd forma unui castel cu cinci turnuri — în care se păstrau însemnele

imperiale şi giuvaierurile coroanei, era făcut tot din aur.

Acelaşi împărat a aşezat, în anul 840, la Sfînta Sofia, o uşă de bronz, pe care muluri ornate cu meandre, cu volute şi cu boboci de floare în relief încadrează panourile plate pe care sînt gravate monograma împăratului şi a fiului său, Mihail.

Din cauza subiectelor lor, se atribuie epocii iconoclaste şi două cupe de aur, descoperite la Shkodra, în Albania, şi decorate, una cu motive florale şi cu păsări (Muzeul arheologic de la Istanbul; D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 82), şi cealaltă cu figuri alegorice (Metropolitan Museum of Art de la New York).

MONEDELE

Împăraţii iconoclaşti nu aveau de ce să nu menţină pe reversul monedelor lor crucea în formă de T, introdusă de Tiberiu (578—582). În schimb, au renunţat la imaginile lui Hristos, care îşi făcuseră apariţia sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul, la sfîrşitul veacului al VII-lea. Grija pe care o aveau, într-o epocă tulbure, de a întări puterea imperială prin afirmarea principiului continuităţii dinastice, i-a determinat să înlocuiască crucea, la anumite emisii, cu portrete, mai întîi ale fiilor lor, apoi ale strămoşilor. Pe monedele lui Leon al III-lea care, prin uzurpare, întemeiase o nouă dinastie, reversul poartă un bust al fiului său, Constantin al V-lea, pe care l-a asociat la putere în anul 720. Rămas singur împărat în 741, acesta a păstrat uneori, pe avers, bustul tatălui său şi a pus să fie reprezentat pe revers împreună cu fiul său, viitorul împărat Leon al IV-lea.

Leon al IV-lea s-a reprezentat pe avers alături de fiul său, Constantin al VI-lea, şi a pus pe revers busturile bunicului său, Leon al III-lea, şi al tatălui său, Constantin al V-lea. Acest obicei s-a păstrat sub Constantin al VI-lea, al cărui bust figura alături de acela al mamei sale, Irina, pe avers. Pe revers tronau toţi strămoşii săi

imperiali, de la străbunicul său, Leon al III-lea, la tatăl său, Leon al IV-lea.

Uzurpatorii care ocupară mai apoi pe rînd tronul Bizanțului, de la Nichifor I (802—811), pînă la Mihail al II-lea (820—829), neavînd cum să se fălească cu strămoși imperiali, se reîntoarseră la obiceiul din vremea lui Leon al III-lea și așezară pe revers bustul fiului lor. Teofil, devenit împărat prin succesiune, a avut posibilitatea să reașeze pe revers imaginea tatălui său, Mihail al II-lea, ca și pe aceea a fiului său mai mare, Constantin. El avea un simț atît de viu al demnității eminente a familiei imperiale, încît pe anumite monede a pus să fie reprezentate chiar și cele trei fiice ale sale.

Epoca iconoclastă a fost de asemenea marcată în numismatică și prin alte inovații. În cursul luptei împotriva cumnatului său, Constantin al V-lea, uzurpatorul iconodul Artavasde, care se considera drept un nou Constantin în fața unui nou Maxențiu, a înscris pe monedele sale deviza constantiniană: « Iisus-Hristos învinge ». Constantin al V-lea a preluat-o și ea a fost folosită pînă sub Alexe I Comnenul (1081—1118).

Începînd cu Leon al IV-lea, găsim monede al căror avers poartă crucea înconjurată de aceeași deviză și al căror revers este împodobit cu o lungă inscripție în rînduri orizontale, în care se dau numele și titlurile împăratului. O epocă ce se lepăda de imagini nu putea decît să fie satisfăcută de această formulă de un înalt grad de abstractizare, practicată și de monetăria musulmană unde, pe o parte, se afla lancea Profetului, și pe cealaltă, titlurile califului însoțite de o profesiune de credință coranică.

Semnificativ pentru forța obiceiurilor și poate și pentru complexitatea situației este faptul că împărăteasa iconodulă, Irina, chiar și după prima reinstaurare a imaginilor, nu a reintrodus figura lui Hristos pe monedele sale, ci s-a mulțumit doar să-și imprime bustul pe fiecare față.

Progresele elenizării Imperiului și regresul moștenirii romane se remarcă în introducerea titlu-

rilor greceşti *Basileus* şi *Despotes*. Numele împăraţilor sînt scrise sub forma lor greacă, într-un amestec de litere greceşti şi latine.

EMAILURILE

Sînt rare emailurile care aparţin epocii iconoclaste. Cunoscătorii atribuie acum mai degrabă Constantinopolului decît Persiei medalioanele de pe ibricul *(aiguière)* păstrat în tezaurul mînăstirii Agaune din Saint-Maurice (pe Ron, în cantonul Valais). Grifonii şi arborele vieţii care sînt înscrise înlăuntrul acestor medalioane se trag din modelele sasanide, precum şi din motivele ţesăturilor contemporane.

Ca şi în ce priveşte mozaicurile, la Roma vom găsi un email cu subiecte religioase: este vorba de crucea-relicvariu, montată în aur, a papei Pascal I (817—824), care a fost regăsită în tezaurul din Sancta Sanctorum. Se pare că ea ar fi fost executată la Roma după un model bizantin, sau de către un artist bizantin. În jurul episodului Naşterii, care ocupă spaţiul de la intersecţia braţelor, s-a înfăţişat pe braţul de sus Bunavestire şi Vizita Fecioarei la sfînta Elisaveta, pe braţul din stînga Drumul spre Betleem, pe cel din dreapta Închinarea magilor, şi în sfîrşit, pe braţul de jos Întîmpinarea Domnului şi Botezul. Culorile limpezi şi pure amintesc de cromatismul somptuos al mozaicurilor contemporane din bisericile San Zeno, Santa Cecilia şi Santa Maria in Domnica.

Progresele realizate atunci în fabricarea culorilor pot fi puse în legătură cu experienţele de chimie şi de alchimie, pe care obişnuiau să le practice oamenii din această epocă.

ŢESĂTURILE

Ţesăturile au rămas unul dintre elementele majore ale luxului bizantin. Cînd, între 780 şi 790, împă-
 răteasa Irina a dorit să aducă mulţumire izvorului

tămăduitor pentru vindecarea ei miraculoasă (cf. pag. 261), ea a dăruit mînăstirii unde se afla acest izvor, veşminte şi draperii ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. În 812, pentru a celebra încoronarea fiului său Teofilact, pe care îl asocie la domnie, Mihail I Rangabe a dăruit bisericii Sfînta Sofia vase sacre şi vechi ţesături împodobite cu ornamente. Teofil, dorind să sporească prestigiul imperial, a făcut veşminte noi de ceremonie pentru întreaga curte împărătească. Ţesăturile continuară să fie trimise în dar papei şi principilor străini. De exemplu, Mihail al II-lea (820—829) i-a trimis lui Ludovic cel Pios (814—840) zece piese de mătase de o mare valoare.

Importate în Occident, aceste stofe preţioase au slujit adesea la învelirea moaştelor şi, datorită acestui obicei, mai posedăm încă şi astăzi fragmente importante de mătăsuri din această epocă. Este vorba de stofe cu medalioane, puternic influenţate de tradiţiile sasanide. Pe bucata de mătase în care Willicaire, arhiepiscop din Sens, a adus de la mînăstirea Agaune din Saint-Maurice, în 769, trupul sfîntului Victor, martir al legiunii tebane, înlăuntrul unor medalioane tivite cu o torsadă încadrată între două şiruri de boabe, este figurat un bărbat în picioare, din faţă, strîngînd de gît doi lei ridicaţi pe labele dinapoi, pe cînd alţi doi lei îl muşcă de picioare *(il. 89)*. Este o reluare a vechii teme orientale a lui Ghilgameş stăpînind fiarele sălbatice. Este posibil ca din această temă creştinii să fi făcut un Daniel în groapa leilor.

Muzeul istoric al Ţesăturilor de la Lyon posedă o mătase care, după tradiţie, ar fi fost trimisă în anul 758 de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt, şapte ani după ce acesta îl detronase pe merovingianul Childeric al III-lea. Pepin cel Scurt, la rîndul său, ar fi dăruit această mătase abaţiei din Mozac, în apropiere de Riom (în departamentul Puy-de-Dôme), pentru a se înveli moaştele sfîntului Austremoine *(il. 88)*. Subiectul ei este de origine sasanidă. În interiorul unui mare medalion, doi împăraţi, în veşminte de gală

brodate, călărind pe cai cu un harnașament bogat și stînd față în față de o parte și de alta a Arborelui vieții, își implîntă sulița în botul unor lei care sar și pe care îi atacă niște cîini de vînătoare.

Fără îndoială că aceluiași lot de țesături trimis de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt îi aparține și piesa de mătase descoperită în mormîntul principesei Viventia, fiica lui Pepin și sora lui Carol cel Mare, în biserica Sfînta Ursula din Köln și care a trecut în colecția muzeului de Arte Frumoase din Boston (Ad. Coulin Weibel, *Two thousand Years of Textiles*, fig. 59). În interiorul unor mari medalioane ovale se repetă, alternativ întors spre stînga și spre dreapta, grupul alcătuit din grifonul atacînd un taur.

Regăsim stilizarea puțin greoaie și apăsată a figurilor de pe țesătura din Mozac pe o mătase de la Vatican, unde, încadrați de medalioane, doi vînători, de data aceasta pe jos, așezați față în față de o parte și de alta a Arborelui vieții, își înfig sulița în gîtul unui leu culcat pe labe. Sub ei, alți doi vînători, întorși înafară, atacă tot cu sulița, într-un gest identic, două pantere la care latră cîini aflați dedesubtul lor (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 79).

Am văzut mai înainte (p. 232) că unii savanți atribuie de asemenea secolului al VII-lea țesătura cu conducătorul de cvadrigă, ale cărei fragmente sînt împărțite între Aachen și muzeul din Cluny *(il. 73)*: dar execuția mai mlădioasă și mai liberă mi se pare a fi indiciul unei date mai îndepărtate.

★

În totalitatea ei, epoca iconoclastă a fost foarte puțin novatoare în domeniul artelor plastice și a trăit mai ales din exploatarea formulelor venite din veacurile anterioare.

5. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

Drept urmare a disputei iconoclaste, a invaziilor longobarde și a puterii crescînde a dinastiei Pepinilor, Europa occidentală s-a îndepărtat treptat de Bizanț, pe plan politic și religios, făcînd însă, în continuare, împrumuturi din arta bizantină.

Longobarzii care, după statornicirea lor pe pămîntul Italiei, au recurs nu o dată la arta bizantină pentru a compensa lipsa lor de tradiții în acest domeniu, așa cum am văzut la bisericile din Pavia (pag. 83) și Sfînta Maria de la Castelseprio (pag. 160), au continuat să recurgă, atunci cînd se ivea prilejul, la modele originare din Răsăritul mediteranean. Altarul de piatră sculptată, dăruit de ducele Ratchis (aprox. 737—744) bisericii Sfîntul Ioan de la Cividale (în Friul) și transportat la Sfîntul Martin, apoi în muzeul anexat catedralei din acest oraș, nu se poate explica, nici din punct de vedere iconografic, nici stilistic, fără înrîuririle venite din Imperiul bizantin. Această acțiune se face simțită de asemenea în reprezentarea lui Hristos în majestate și a șirului de sfinți pictați înainte de anul 800 în capela palatină din același oraș.

Cînd, după înfrîngerea longobarzilor la Pavia, datorită atacurilor date de franci, centrul puterii lor politice s-a mutat din nordul Italiei în sud, Benevento, capitala unui ducat înfloritor, și Salerno au cunoscut sub ducii Arechis al II-lea

(758—787) şi Grimoald al III-lea (788—806) o viaţă activă şi strălucitoare, în care tradiţiile complexe moştenite de la regatul longobard se împleteau cu supravieţuirile locale ale elenismului şi cu un surplus al influenţelor din Imperiul bizantin de care aceste oraşe erau mai aproape decît Pavia. Capela palatină de la Benevento, închinată sfintei Sofia şi construită ca rotondă, este un exemplu revelator al acestei sinteze, deoarece voinţa — afirmată în textele epocii — de a avea alături de palat, numit şi el sacru, o biserică inspirată de omonima sa din Constantinopol şi, la fel ca şi ea, simbol al puterii şi chezăşie a protecţiei statului, se îmbină aici cu imitarea capelei palatine San Salvadore de la Pavia. Italia meridională a devenit atunci creuzetul unde s-au făurit forme de civilizaţie şi de artă care, mai pe urmă, au alimentat activităţile vestitei abaţii benedictine de la Montecassino.

Merovingienii, în ale căror *scriptoria* monastice se confecţionau mai mult cărţi liturgice şi teologice decît evanghelii şi care aveau faţă de imagini rezerve mai mari decît papii, au introdus crucea iconoclaştilor în manuscrisele lor împodobite cu miniaturi de un stil atît de original. În Sacramentariul ghelasian de la Vatican (pe la mijlocul veacului al VIII-lea), crucea somptuoasă care se înscrie sub o arcadă (Grabar şi Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 128), aminteşte de crucile pe care bizantinii le pictau în absidele bisericilor lor, le ciopleau în piatră, sau le executau din metale preţioase. Anumite motive de umplutură din manuscrisele merovingiene, de o execuţie foarte suplă, s-ar putea să fie reluate din ţesăturile bizantine. Păsările cu gîtul înconjurat de panglici, care fuseseră utilizate la iniţialele Sacramentariilor ghelasiene de la Vatican şi din Biblioteca naţională de la Paris, sînt motive pe care Bizanţul le împrumutase şi el, la rîndul său, de la Persia sasanidă prin mijlocirea stofelor şi pe care le transmisese poate Occidentului mai ales prin intermediul emailurilor cloasonate, dacă judecăm după desenul şi coloritul detaliilor inte-

rioare ale acestor animale. În Sacramentariul din Biblioteca națională (numit și al lui Gellon), tema Descoperirii Sfintei Cruci, tratată într-o inițială, are o iconografie bizantină.

Renașterea carolingiană, cu voința sa de a reînnoi opera politică și civilizatoare a Imperiului roman, avea să producă o recrudescență a «bizantinismului» în arta Occidentului. Dar, întoarsă spre trecut, ea s-a raportat mai mult la fondul comun de modele paleocreștine decît la operele contemporane ale Imperiului de la Constantinopol care, așa cum am văzut, era el însuși destul de sărac în inovații la această epocă. Cu toate acestea, numeroasele ambasade bizantine care, începînd din 757, s-au perindat la curtea regilor Pepini și care erau trimise la răstimpuri destul de scurte după anul 812, aduceau cu ele daruri: țesături, fildeșuri și piese de aurărie. Coroana împăraților carolingieni a fost imitată după aceea a basileilor. La curtea lui Carol cel Mare și a urmașilor săi, se purtau stofe de purpură și de mătase. Loja princiară, înzestrată cu un altar, și care, în bisericile cu atrium, se deschide de la vest către naos, în fața corului, era fără îndoială inspirată din tribunele constantinopolitane, unde împăratul și suita lui asistau la slujbe și primeau împărtășania. Capela octogonală a palatului de la Aachen, prevăzută și ea cu tribune, își trage originea din San Vitale de la Ravenna, oraș pe care Carol cel Mare îl jefuise de bogății pentru a-și împodobi reședința. Planul rotondelor, care se bucura de o oarecare trecere în Răsăritul paleocreștin, a fost adoptat spre exemplu la bisericile din Würzburg, la Sfîntul Heribert din Deutz și din Mettlach. Formula bazilicii cu trei nave urmată de o rotondă la est, care a fost aplicată la biserica de sud a mînăstirii Saint-Riquier, terminată cel mai tîrziu în anul 788, fusese practicată în Răsăritul paleocreștin, unde cunoaștem o variantă vestită la care rotonda fusese înlocuită cu un octogon: biserica Nașterii de la Betleem. Caracteristica aceasta de întoarcere la modelele paleocreștine apare și mai evidentă în tema

aleasă pentru decorul de mozaicuri din cupola capelei palatine de la Aachen: este vorba de tema lui Hristos înconjurat de cei douăzeci şi patru de bătrîni din Apocalipsă, care fusese tratată pe arcul de triumf din San Paolo fuori le mura la mijlocul veacului al V-lea şi pe faţada Sfîntului Petru de la Roma. Această întoarcere s-a săvîrşit cu atît mai lesne cu cît pictura bizantină a timpului, supusă interdicţiilor iconoclasmului, nu putea să o contracareze prin farmecul unor mari scene religioase.

În domeniul manuscriselor împodobite cu miniaturi, modelele consacrate de mai multe secole de existenţă au slujit drept punct de pornire miniaturiştilor carolingieni. Din tradiţiile paleocreştine a fost reluat obiceiul de a se scrie cu litere unciale de aur pe fond de purpură, manuscrisele destinate împăratului sau membrilor familiei sale. Acesta a fost cazul Evangheliarului pe care Godescalc l-a executat între anii 781 şi 783 pentru Carol cel Mare şi soţia lui, Hildegarde (astăzi la Biblioteca naţională de la Paris). Pe frontispiciu, motivul Fîntînii vieţii (tholos cu acoperiş conic, bogat împodobit şi înconjurat de păsări) este imitat din ciboriile foarte răspîndite în Răsăritul bizantin şi oferă o evidentă înrudire de stil cu mozaicurile Moscheii Mari de la Damasc, care derivă şi ele din arta bizantină (Grabar şi Nordenfalk, *op. cit.*, p. 139).

Cunoaşterea vechilor manuscrise paleocreştine, în care desenele fuseseră executate rapid în tuşe mărunte de culoare pe un fond de purpură, ca în Geneza de la Viena şi în Evanghelia de la Sinope, a provocat reapariţia unui stil iluzionist şi pictural în atelierele carolingiene de la începutul veacului al IX-lea. Vom cita ca exemple trei manuscrise, şi ele pe fond de purpură: Evanghelia Încoronării de la Viena, Evanghelia din Biblioteca regală de la Bruxelles (ms. 18.723) şi aceea din catedrala de la Aachen, unde regăsim, în peisajul pe care se profilează cei patru evanghelişti, albastrul şi trandafiriul ce nuanţau cerul în manuscrisele paleocreştine. Nu putem să do-

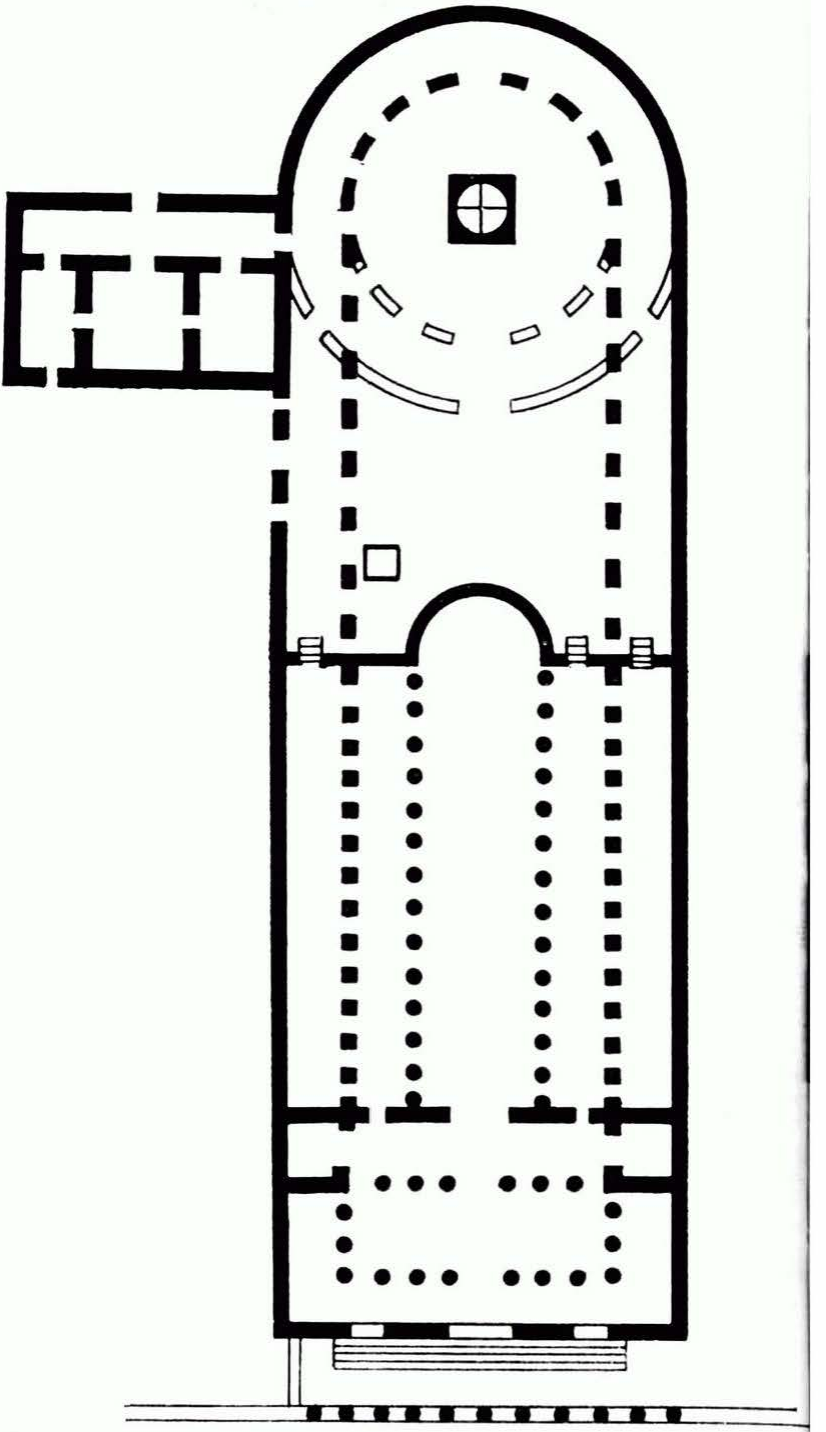
zăm contribuţia pe care au avut-o la originea acestei renaşteri, pe de o parte, elementele bizantine pe care carolingienii învăţaseră să le cunoască în Italia şi, pe de alta, acelea care au putut veni direct din Bizanţ. Dar prezenţa numelui grec Demetrios, pe margine, la începutul textului lui Luca din Evanghelia Încoronării pare să indice contactele cu Bizanţul şi ar putea sugera că în marile centre carolingiene ar fi venit artişti greci. Este foarte probabil ca tot un grec să fi fost şi acel George, episcop de Amiens, care, la sfîrşitul veacului al VIII-lea, a pus să se traducă în limba latină Cronica alexandrină greacă, manuscrisul acestei traduceri fiind păstrat la Biblioteca naţională de la Paris. Deşi se întemeiau pe tradiţiile paleocreştine, miniaturiştii din şcoala de la Reims au introdus, la începutul veacului al IX-lea, în redarea cutelor veşmintelor înghesuite unele în altele şi în agitaţia personajelor, o nervozitate fremătătoare care le este proprie şi a cărei mărturie o constituie evangheliarul executat pentru episcopul Ebo (sau Ebbon, frate de lapte al viitorului împărat Ludovic cel Pios), precum şi Psaltirea de la Utrecht. Dar miniatura carolingiană s-a diversificat în ateliere care pot fi deosebite cu o precizie ce ne lipseşte în studiul şcolilor provinciale de artă bizantină. Acest lucru se datorează faptului că Europa occidentală nu era supusă constrîngerilor de ordin politic şi religios şi fascinaţiei unei capitale prestigioase, factori care menţinuseră o *koinè** în Imperiul bizantin. Arta figurativă carolingiană este însufleţită de o libertate, de un gust al individualizării în portrete şi de un simţ al realismului care o situează la mare distanţă de idealizarea transcendentă a Bizanţului.

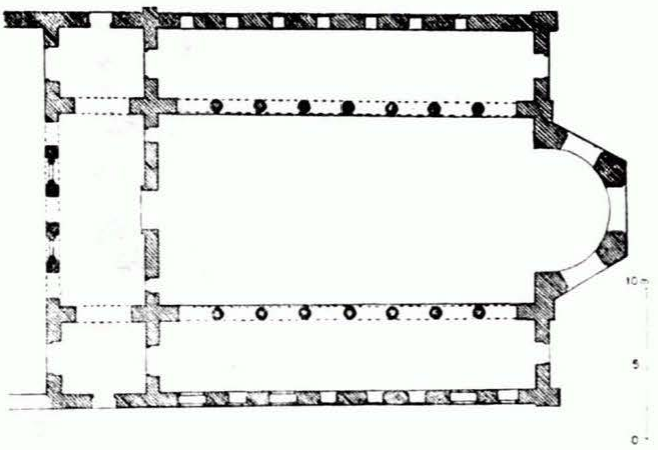
În sfîrşit, nu trebuie să stîrnească mirare faptul că nu vom menţiona aici capela pe care spaniolul Teodulf, episcop de Orléans între anii 799 şi 818, a pus să fie zidită pe la 806 pentru vila lui situată nu departe de Saint-Benoît-sur-

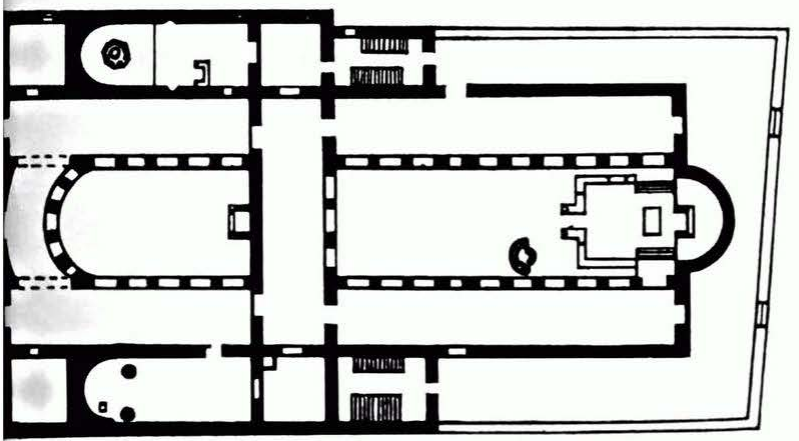
* Comuniune, unitate.

Loire, la Germigny-des-Prés. Arhitectura şi decorarea cu mozaicuri ale acestui edificiu vin nu din Bizanţ, ci din Spania, şi « bizantinismele » care ar putea fi întîlnite aici au trecut prin Peninsula iberică, unde s-au combinat cu elementele islamice. Vom nota doar că subiectul absidei, cei doi îngeri adorînd Chivotul Legii păzit de doi heruvimi, corespunde circumspecţiei pe care o manifestau francii faţă de subiectele religioase narative.

M-rea Therapont
Novgorod
Iaroslavl
Rostov
Pskov
Moscova
Vladimir
SUZDALIA
Dvina
Neman (Niemen)
Vistula
Elba
Rin
Kiev
Volga
Don
Ural
Kama
U R A I N A
BUCOVINA
Putna
MOLDOVA
Nistru
Esztergom (Strigonium)
Kerci
Chersones
Milano
Torcello
Aquileia
Venetia
Tergeste (Trieste)
Parenzo (Poreč)
Pola
Ravenna
Cozia
Curtea de Arges
TARA ROMANEASCA
Bucuresti
Belgrad
Manasija
Ravanica
Žiča
Kalenić
Mileševo
Studenica
SERBIA
BULGARIA
Tirnovo
Preslav
Mesenia
Boiana
Dečani
Peruscita
Gračanica
Prizren
Nerezi
Seres
Constantinopol
Ohrid
MACEDONIA
Kurbinova
Salonic
Muntele
Athos
Lampsac
Kastoria
Arta
Hosios Lukas
Efes
Atena
Daphni
Mistra
Roma
Montecassino
S. Angelo in Formis
Neapole
Salerno
Monte Gargano
Barletta
Trani
Bari
BASILICATA
Rossano
Cosenza
Palermo
Monreale
Cefalu
SICILIA
Martvili
GEORGIA
Ghelat
Tbilisi
Kutaisi
Tekor
Ani
Efsmiadzin
Zvarthnotz
Sinope
Trapezunt
ARMENIA
Mantzikert
Ahthamar
CAPPADOCIA
Niceea
ANATOLIA
Göreme
Iconium
Bin bir kilisse
Meriamlik
Antalya
Kyrenia
Edessa
Kalat Seman
Antiohia
Dura-Europos
SIRIA
Emesa
Damasc
Mismiyeh
Bostra
Gerasa
Msatta
Ierusalim
Betleem
Alexandria
Nil
Sinai
EGIPT
Bauit
Sohag
Tigru
Eufrat
Bagdad
Ctesiphon



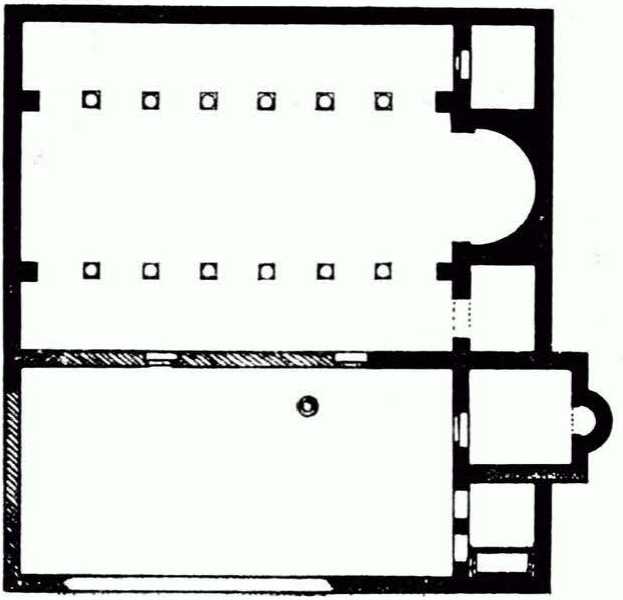




1. Sfîntul Mormînt de la Ierusalim (biserică tîrnosită în anul 335.)

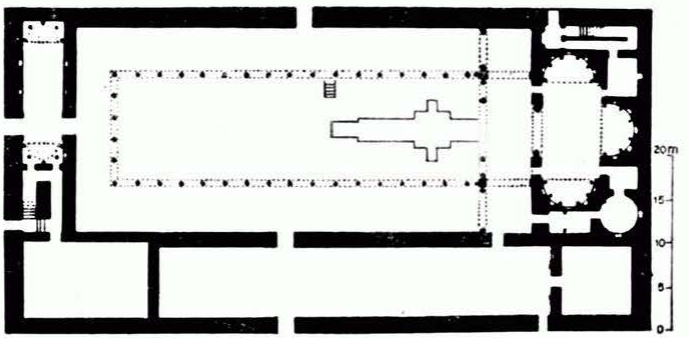
2. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.)

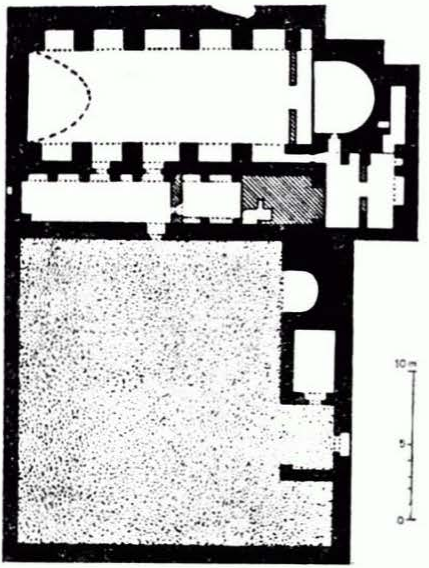
3. Teba din Tesalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.)



4. Kasr Iblisu, Siria. Biserica de vest. (Secolul al V-lea.)

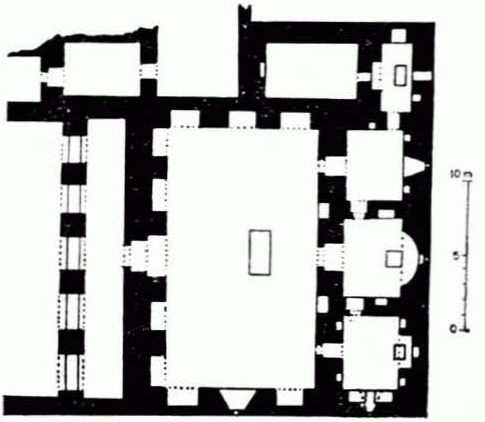
5. Mînăstirea Albă, de lîngă Sohag, Egipt. (Către 440.)

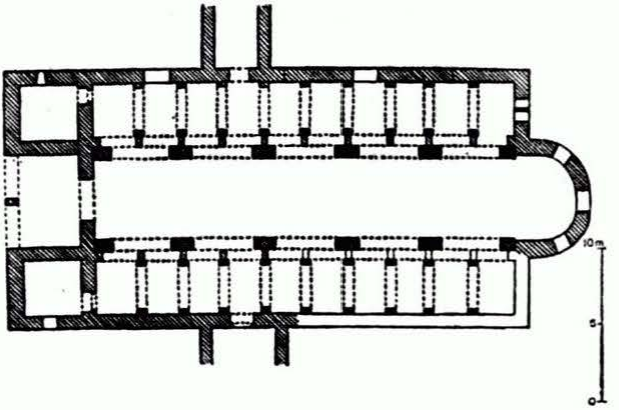




6. Kefr Zeh, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael. (Secolul al VII-lea?)

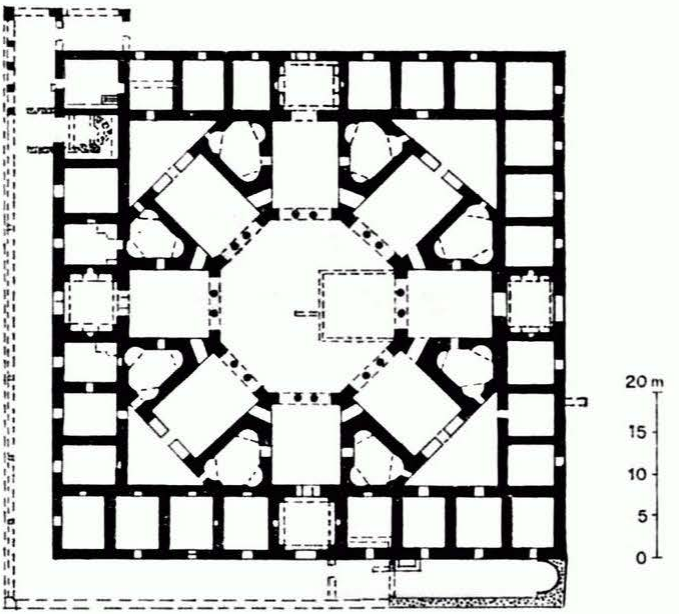
7. Kartamin, Mesopotamia. Biserica mînăstirii. (Către 512.)

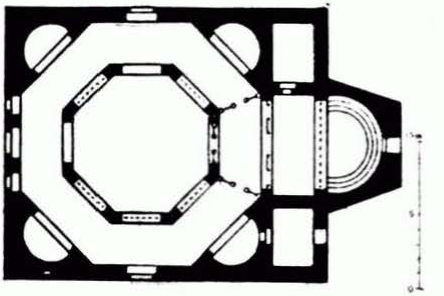




8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea, cu stîlpi adăugați în a doua jumătate a secolului al IX-lea.)

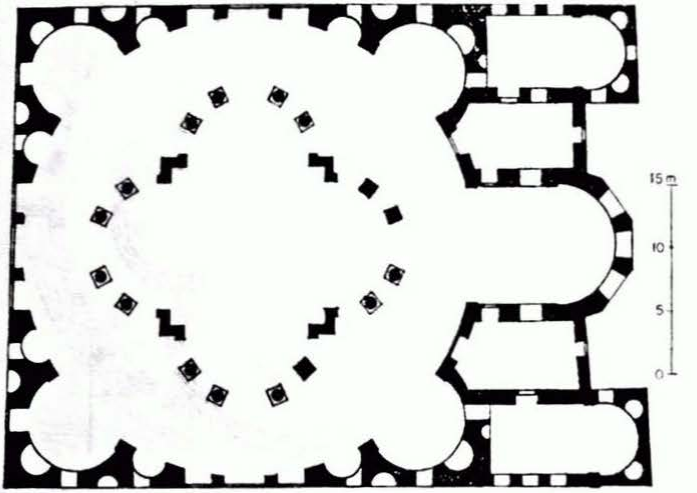
9. Hierapolis în Frigia. Biserica Sfîntului Filip și a fiicelor sale. (Începutul secolului al V-lea.)

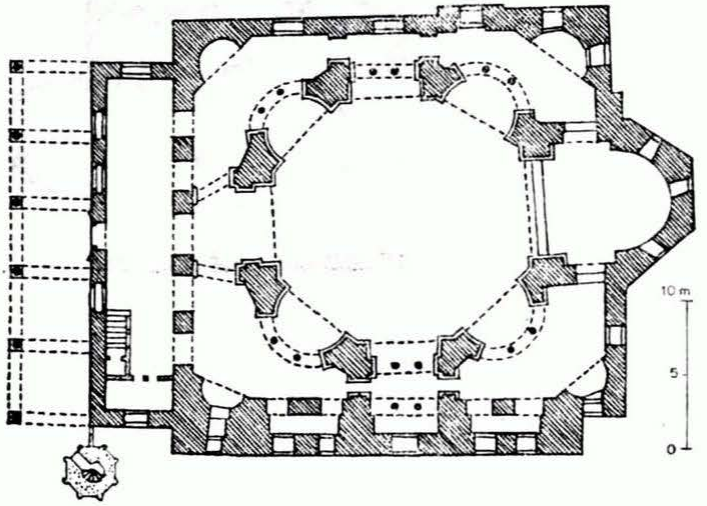




10. Ezra, Siria.
Biserica Sfîntul Gheorghe. (515.)

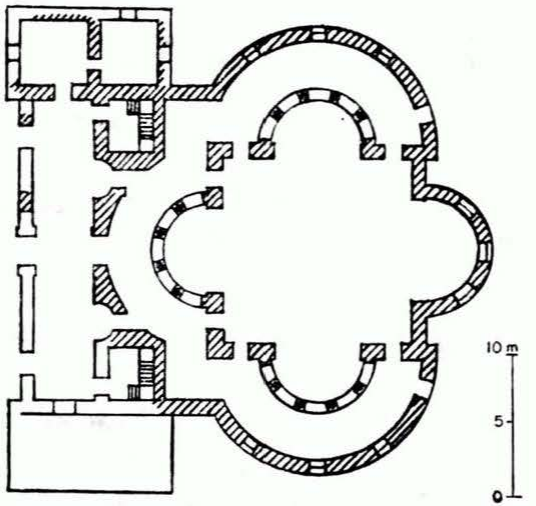
11. Bosra. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontios. (512—513.)

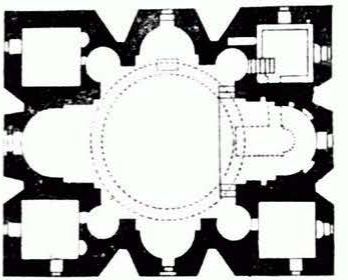




12. Constantinopol. Sfinții Serghios și Bacchos. (527.)

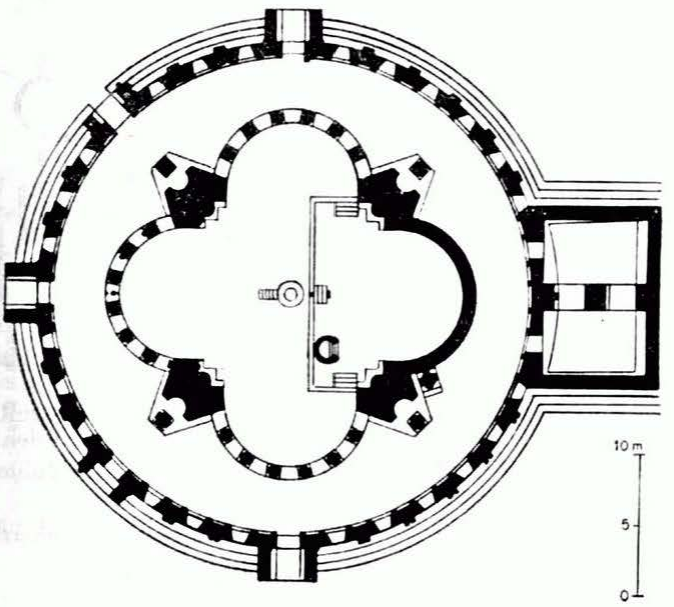
13. Atena. Biserica din incinta bibliotecii lui Hadrian. (Începutul secolului al V-lea.)

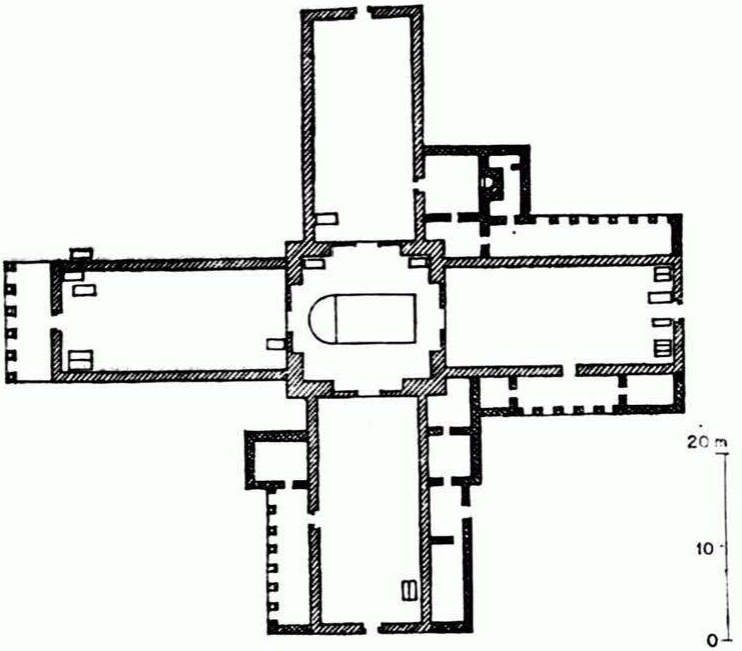


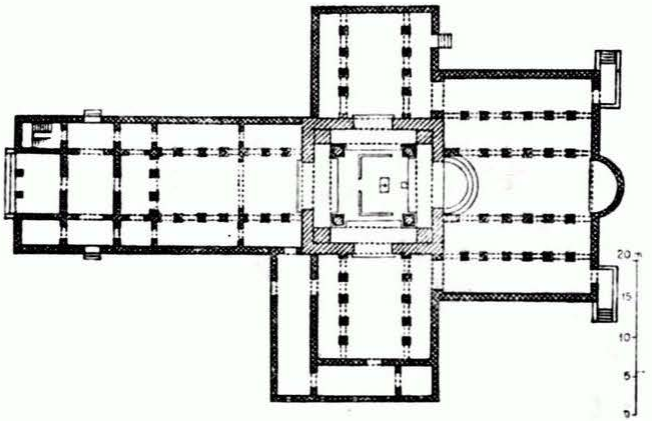


14. Vagarşapat, Armenia. Sfînta Ripsime. (618.)

15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfîntului Grigore Luminătorul. (644—652.)







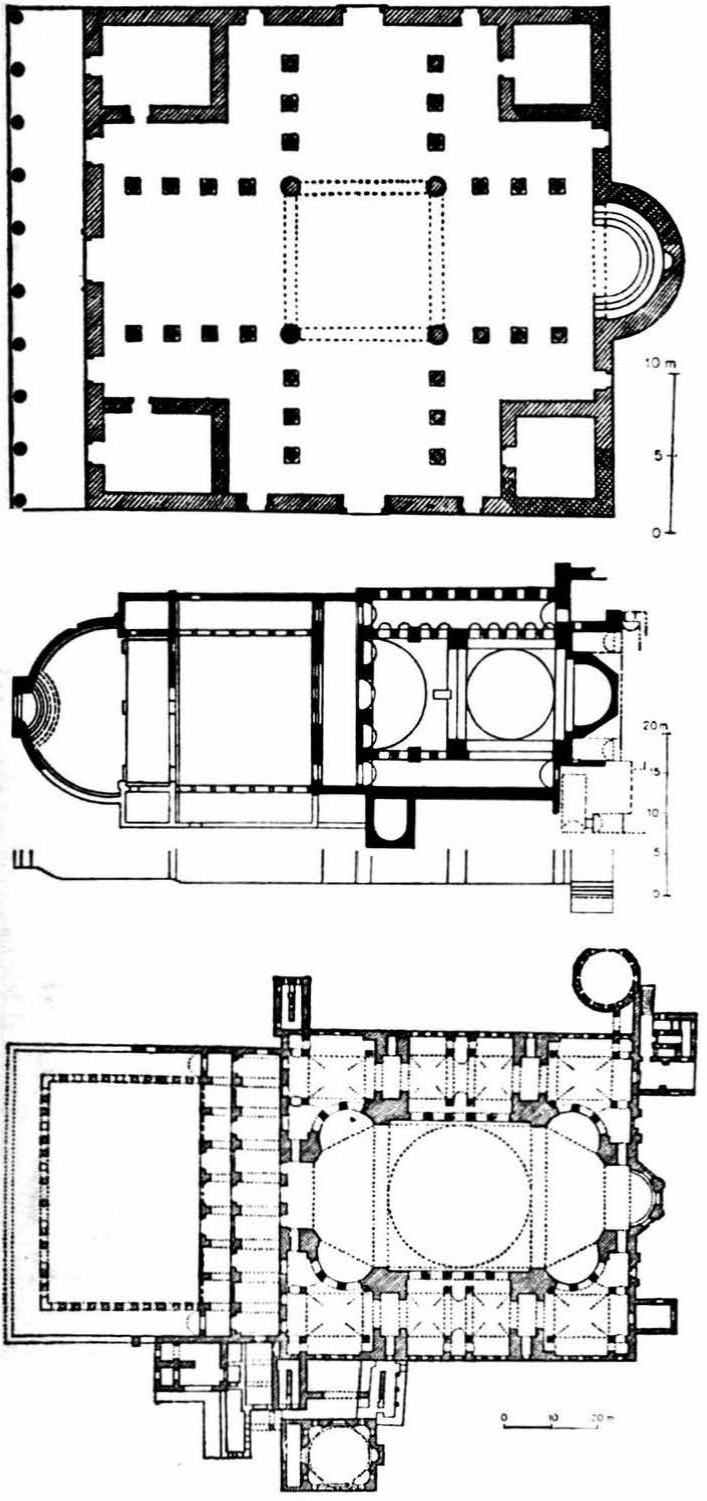
16. Antiohia-Kaussie. Biserica martirială a Sfîntului Vavila. (379—380.)

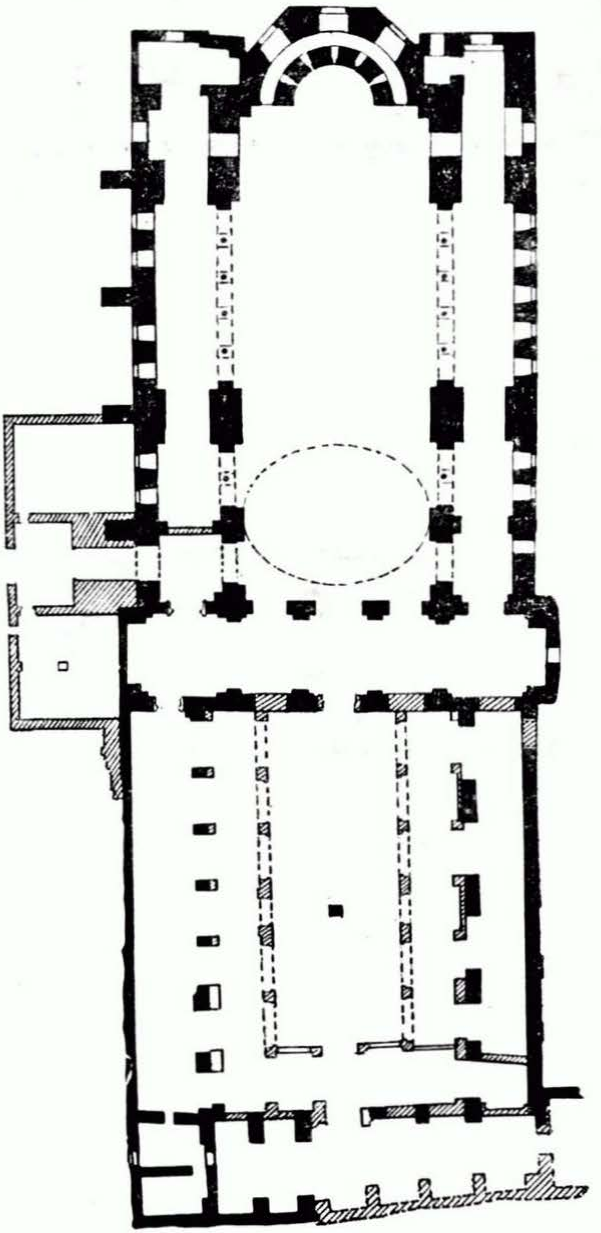
17. Efes. Biserica Sfîntului Ioan Evanghelistul, construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.)

18. Gerasa, Palestina. Biserica Proorocilor, Apostolilor și Martirilor. (464—465.)

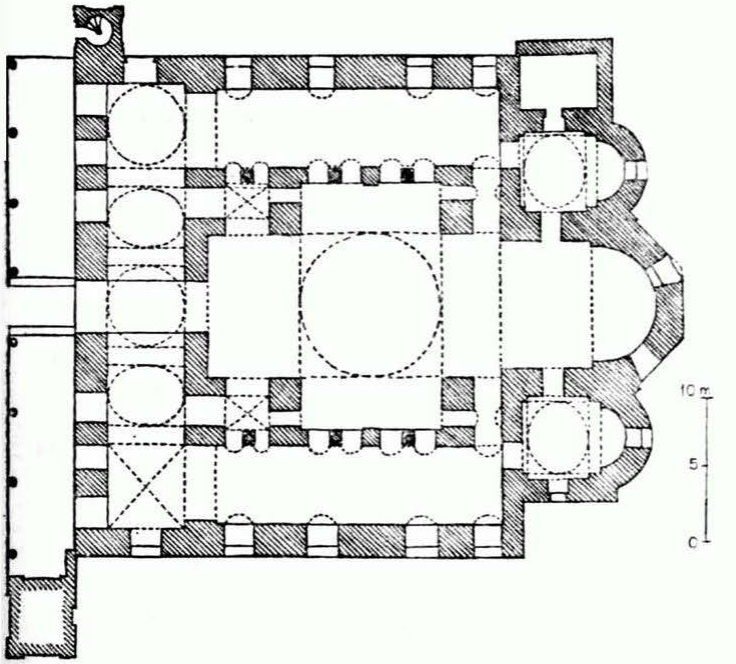
19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.)

20. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532—537.)


10 m
5
0
20 m
15
10
5
0
0 10 20 m

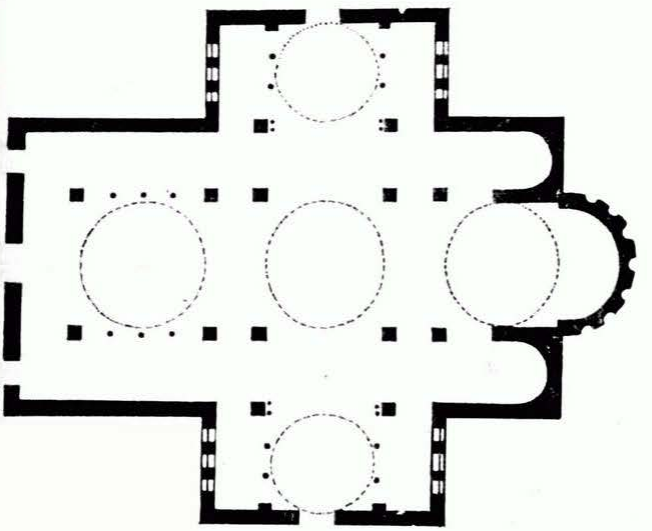


21. Constantinopol. Sfînta Irina. (Reconstruită după anul 740.)



22. Salonic. Sfînta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)

23. Veneția. Prima biserică a Sfîntului Marcu. (Pe la 830.)



CUPRINS

PREFAȚĂ 5

INTRODUCERE 21

Cadrul cronologic (21). — Cine sînt bizantinii? (22). — Caracterul autoritar al Imperiului bizantin (23). — Caracterul său creștin (24). — Caracterul său greco-oriental (25). — Caracterele fundamentale ale artei bizantine (28). — Falsa problemă: «Roma sau Orientul?» (30). — Măreția și puterea de fascinație a Bizanțului (32).

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE: ARTA CREȘTINĂ ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ÎNAINTE DE CONSTANTIN 34

Importanța reală a persecuțiilor (35). — Arhitectura: bisericile (36). — Catacombele (38). — Pictura murală (40). — Miniaturile (43). — Sculptura (45).

I. — DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720): MUTAȚIILE CREATOARE 47

SITUAȚIA ISTORICĂ 48

Măreția Imperiului și a capitalei sale (48). — Epoca lui Iustinian (49). — Creștinarea Imperiului și rămășițele păgînismului (50). — Trăsăturile specifice ale creștinismului bizantin (50). — Bizanțul și Persia sasanizilor (52). — Cuceririle longobarzilor, slavilor și arabilor (53). — Imperiul soldaților și al călugărilor (54). — Forța de înrîurire a Imperiului (55).

1. ARHITECTURA 56

Arhitectura religioasă. — *Bazilicile cu șarpantă* (57): Bazilicile lui Constantin; Constantinopol; Grecia; Siria; Palestina; Asia Mică; Egipt; Ravenna; Roma. — *Bazilicile boltite* (71): Mesopotamia septentrională; Asia Mică; Balcanii; Armenia și Georgia. — *Edificiile cu plan central: rotonde, edificii octogonale și polilobe* (74): Rotonde; Edificii octogonale; Sfinții Serghios și Bacchos de la Constantinopol; San Vitale de la Ravenna; Baptisterii; «Cupola de pe Stîncă»; Planuri polilobe; Moda planurilor centrale în Renaștere; — *Planurile în cruce* (85). — *Planurile în cruce înscrisă* (89). — *Bazilicile cu cupolă* (90): Cele mai vechi monumente; Sfînta Irina de la Constantinopol; Sfînta Sofia de la

Constantinopol; Bazilici tîrzii; Armenia. — Semnificaţia simbolică a bisericii (100).
Arhitectura profană. — Urbanismul la Constantinopol (101). — Palatul imperial (102). — Alte palate imperiale (104). — Apeducte şi cisterne (104).

2. PICTURA MONUMENTALĂ 106
Mozaicul pavimentar (106).
Pictura murală (108).
Pictura religioasă. — 1. *Mozaicul* (110): Originile mozaicului parietal; Estetica mozaicului bizantin; Sfîntul Gheorghe de la Salonic; Hosios David de la Salonic; « Mausoleul Gallei Placidia » de la Ravenna; Baptisteriul catedralei de la Ravenna; Baptisteriul arian; Capela arhiepiscopiei; Sant'Apollinare Nuovo; San Vitale; San Michele in Africisco; Sant'Apollinare in Classe; Bazilica eufrasiană de la Poreč; Torcello; Constantinopol; Sinai; Cipru; Niceea; Sfîntul Dumitru de la Salonic; Palestina şi Siria sub Omeiazi; Roma. — 2. *Fresca* (154): Morminte; Peruştiţa; Egipt; Roma; Castelseprio.
Pictura profană (161).

3. ICOANELE 163

4. MINIATURILE 170
Manuscrise profane (170): Iliada din Biblioteca Ambrosiana; Tratatul lui Dioscoride de la Viena.
Manuscrise religioase (172): Geneza de la Viena; Geneza Cotton; Evanghelia de la Rossano; Evanghelia de la Sinope; Evanghelia lui Rabula; Miniaturi din Armenia.

5. SCULPTURA 179
Statuile imperiale (180). — Statuile unor notabili (184). — Statui de porfir (184). — Coloane onorifice (185). — Soclul obeliscului lui Teodosie (187). — Monumentele vizitiului Porphyrios (188). — Subiecte mitologice (189). — Sculptura religioasă (190). — Sacrofage imperiale de porfir (192). — Sarcofage de marmură (192). — Lespezi funerare (194). — Panouri de parapet (195). — Sarcofagele de la Ravenna (196). — Sculptura arhitecturală (196). — Sculptura coptă (198). — Armenia şi Georgia (200).

6. ARTELE SOMPTUARE 202
Fildeşurile (202): Dipticuri consulare; Dipticuri imperiale; Subiecte mitologice; Dipticuri religioase; Pixide; Jilţul lui Maximian.
Metalele preţioase (212): Talere imperiale; Talere cu subiecte mitologice; Talere cu subiecte religioase; Patene; Vasul din Emesa; Crucea lui Iustin al II-lea; Argintăria siriană; Fiole pentru ulei sfinţit; Bijuterii; Medalioane de aur; Monede.

Emailurile (225).
Țesăturile (226): Țesături găsite în Egipt; Apariția unui stil nou.
7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ 234
CONCLUZIE 238
II. CRIZA ICONOCLASTĂ (DINTRE ANII 720—843) 240
SITUAȚIA ISTORICĂ 241
Cauzele iconoclasmului (241). — Măsurile lui Leon al III-lea (242). — O teologie a imaginilor și combaterea ei (242). — Măsurile lui Constantin al V-lea (243). — Refluxul iconoclasmului și prima reinstaurare a imaginilor (244). — Noua interdicție a imaginilor (245). — Reinstaurarea imaginilor (246). — Bizanțul și lumea arabă (246). — Bizanțul și Europa occidentală (250).
1. ARHITECTURA 252
Arhitectura religioasă (252): Sfînta Irina de la Constantinopol; Sfînta Sofia de la Salonic; Veneția.
Arhitectura profană (255).
2. PICTURA 258
Pictura monumentală. — Bisericile (258): Cruci în biserici; Subiecte profane; Panouri votive imperiale; Fresce și mozaicuri de la Roma. — Clădirile civile (266).
Icoanele (266).
Miniaturile (267).
3. SCULPTURA 270
4. ARTELE SOMPTUARE 271
Fildeșurile (271). — Metalele prețioase (272). — Monedele (273). — Emailurile (275). — Țesăturile (275).
5. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ 278
Harta ..... 284—285
Planuri 286

REDACTOR: GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR: NICOLAE M. MIHĂILESCU

BUN DE TIPAR: 21.05.1976
APĂRUT 1976 COLI DE TIPAR 12,5: PLANȘE TIP. ÎNALT 30
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,03;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL: 8000 + 20 + 80

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ ARTA GRAFICĂ
STR. CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA.

3060

arta bizantină

« O artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi nu moare cu desăvîrşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit pînă la moartea lui Iustinian. Dar dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci cînd se consideră perioada sa paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decît a prelungit trecutul ».

CHARLES DELVOYE

Vol. I şi II lei 31